3 1761 06457 3819
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO

M
1523
S55
op.27
1996
c.1

MUSI

Digitized by the Internet Archive
in 2026 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/31761064573819

ШОСТАКОВИЧ
SHOSTAKOVICH

БОЛТ
THE BOLT

Балет
Ballet

Клавир
Piano Score

M
1523
S55
op.27
1996
c.1
MUSI

Copyright by / Alleinauslieferung durch 68 84
Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg
für die Bundesrepublik Deutschland,
Griechenland, Israel, Niederlande, Portugal, Schweiz,
alle skandinavischen Länder, Spanien und Türkei

mus1-19

Д Шостакович

DMITRI SHOSTAKOVICH

THE BOLT

Op. 27

A Ballet in Three Acts and Seven Scenes

Story for the Ballet by Victor Smirnov

Piano Arrangement by the Composer

Edited by Manashir Iakubov

"DSCH" PUBLISHERS
1996

ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ

БОЛТ

Соч. 27

Балет в трех действиях, семи картинах

Либретто Виктора Смирнова

Переложение для фортепиано автора

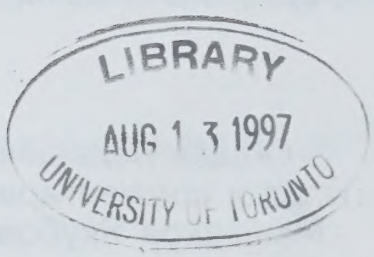
Общая редакция,
пояснительная статья и комментарии
Манашира Якубова

ИЗДАТЕЛЬСТВО "DSCH"
1996

ББК 85.972
Ш 79

**Оркестровый материал балета "Болт"
Дмитрия Шостаковича можно получить
в издательстве "DSCH" (Россия, 103009, Москва,
Брюсов пер. 8/10-2-23)**

**The score and instrumental parts of the ballet *The Bolt*
by Dmitri Shostakovich are available for hire
from DSCH Publishers (8/10 Bryusov Lane, 2-23,
Moscow 103009, Russia)**



© Издательство "DSCH", Москва, 1996
© *М. Якубов*, 1996. "Болт" — неизвестный балет Д. Д. Шостаковича"; краткое содержание балета; комментарии
© *Л. Збарский*, 1996, художественное оформление
© DSCH Publishers, Moscow, 1996
© Manashir Iakubov, "*The Bolt*: An Unknown Ballet by Dmitri Shostakovich"; Synopsis of the Ballet and Commentary, 1996
© Design: Lev Zbarsky, 1996

Балет "Болт"

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ *

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Картина первая

В заводской раздевалке рабочие делают гимнастику (№ 2) и идут на работу (№ 3). Хулиган Лёнька Гульба является на работу после попойки (№ 4).

Картина вторая

В новом цехе завода рабочие устанавливают новые машины (станки), директор завода, главный инженер и техники заканчивают последние приготовления к пуску цеха (№ 5 и 6). Появляется делопроизводитель Козелков. Даже на работе он мечтает о развлечениях, о фокстроте (№ 7). Работницы, убирающие цех, слушают по радио трансляцию праздничного митинга (№ 8). Под музыку марша в новый цех входят колонны рабочих (№ 9). Начинается концерт самодеятельных артистов. Они показывают интермедию-плакат, обличающий вредителей, саботажников, всех, кто мешает производству. Это Прогульщик, Пьяница, Бюллетенщик, Летун, Оппортунист, Головотяп, Бюрократ. Им противостоит могучий Кузнец, работающий сразу двумя молотами (№ 10, 11, 12). В заключение комсомольцы и пионеры показывают производственный танец-марш (№ 13). После концерта новый цех начинает работу (№ 14).

Картина третья

Лёнька Гульба и его компания, бросив работу, незаметно уходят из цеха, устраивают в раздевалке пьянку и засыпают (№ 15). Их находит ударник Борис. Рабочие возмущены. Пьяниц выгоняют с завода (№ 16).

Картина четвертая

Работа в новом цехе продолжается.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Картина пятая

Жаркий воскресный день в прифабричном селе. Пионеры во главе с секретарем комсомольской ячейки Ольгой идут на демонстрацию. Они несут огромную куклу ("кулака") и плакат "Долой кулака!". Салопницы подходят под благословение попа. Поп садится у входа в пивную отдохнуть. Откуда-то доносятся звуки танца. Поп, не выдержав, танцует. За ним подглядывают пионеры. Удар колокола заставляет попа опомниться (№ 18 и 19). Он направляется в церковь, за ним следуют богомольцы (№ 20). Появляются комсомольцы, которые преграждают путь шествию богомольцев к церкви. Комсомольцы танцуют, увлекая своим весельем всех присутствующих (№ 21). Козелков в купальном костюме направляется к реке, но комсомольцы просят его станцевать (№ 22). Вспомнив прошлое, две салопницы

---

* Составлено М. Якубовым по партитуре, программе премьеры и другим архивным материалам.

танцуют “шаконь” (№ 23). Пускается в пляс и парнишка Гошка (№ 24). Пономарь танцует с куклой-”кулаком” в окружении комсомольцев. Поп резко останавливает пономаря и приглашает богомольцев в церковь. Комсомольцы пристраиваются к шествию, комически копируя его (№ 25). Из пивной вываливается пьяная компания с Лёнькой Гульбой во главе (№ 26). Лёнька Гульба хочет отомстить за то, что его выгнали с завода. Он решил заложить в станок болт. Выходящий из церкви поп благословляет пьяную компанию. Случайно проходящий мимо Борис слышит угрозы Гульбы и пытается предостеречь “заговорщиков”, но Гульба бьет его болтом по голове. Борис оглушен и шатается как пьяный. В этом состоянии его видит заводская охрана, а также Ольга, которая поражена поведением своего друга. Козелков и его приятели высмеивают Ольгу (№ 27 и 28). Сиделица пивной выносит Козелкову и его друзьям пиво. Подвыпив, они пускаются в пляс (№ 29).

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Картина шестая

Закончив работу, рабочие уходят с завода (№ 31). У дверей цеха появляется Лёнька Гульба с приятелями и Гошкой. Лёнька показывает парнишке, как заложить болт. Гошка идет в цех. Сквозь проход в цех видно, как он сует болт в станок. Борис, незаметно наблюдавший за всем происходящим, бросается вслед за ним, но Гошка успевает вывернуться и, выскакивая из цеха, захлопывает за собой дверь. Борис мечется за дверью, хулиганы танцуют и насмехаются над ним. В станке происходит короткое замыкание и срабатывает сигнализация (свисток). Вбегает охрана, и Лёнька Гульба указывает на Бориса как на виновника аварии. Охрана, видевшая ранее “пьяного” Бориса, арестовывает и уводит его. Ольга пытается выяснить, в чем дело, но ее не слушают. Хулиганы издеваются над ней. Гошка, видящий последствия своего поступка, горько переживает случившееся (№ 32).

Картина седьмая

В заводском клубе происходит встреча рабочих с красноармейцами. Комсомольцы завода выступают в агит-концерте самодеятельности (№ 33—41). В традициях агит-концертов “синей блузы” и “живой газеты” они высмеивают бесконечные переговоры о разоружении, буржуазные вкусы (“Барышня-эстетка”), политическую беспринципность (“Соглашатель”), пережитки проклятого прошлого (“Ломовой”), язвы капиталистической эксплуатации (“Танец Колониальной рабыни”). Новую жизнь отражают танец текстильщиц, а также танец комсомольцев и комсомолок. В клубе появляется Ольга, к ней пристает Козелков, вваливаются хулиганы и вслед за ними Гошка, который раскаивается и рассказывает правду. Лёнька Гульба пытается бежать, но его задерживают и уводят (№ 41). Концерт в клубе продолжается — выступают бойцы Красной Армии: пехота и артиллерия, осоавиахимовцы, самокатчики, красноармеец и краснофлотец, авиаторы, буденновцы (№ 42). Общий танец и Апофеоз завершают действие.

The Bolt
A Ballet

SYNOPSIS*

ACT I

Scene I

The workers do their P.T. exercises in the factory changing-room (No. 2) and go to work (No. 3). The hooligan Lyonka Tippler arrives at work after a drinking bout (No. 4).

Scene II

The workers install new machinery (lathes) in the new factory workshop, and the factory director, chief engineer and the technicians complete the final preparations to commission the workshop (Nos 5 & 6). The clerk Kozelkov appears. Even at work he thinks only of his favourite pastimes, of the foxtrot (No. 7). Charladies cleaning up in the workshop listen to a celebration meeting being broadcast over the radio (No. 8). Columns of workers enter the workshop to the music of a march (No. 9). An amateur concert begins, in which there is a placard-intermezzo exposing saboteurs and those who hold back production. These include the Absentee, the Drunkard, the Malingerer, the Job-Changer, the Careerist, the Bungler and the Bureaucrat. These are opposed by the powerful Blacksmith, who is working simultaneously with two hammers (Nos 10, 11, 12). Komsomol and Young Pioneer members conclude the performance by dancing a production march (No. 13). Following the concert, the new workshop comes into operation (No. 14).

Scene III

Lyonka Tippler and his friends stop work, slip out of the workshop, start drinking in the changing-room and fall asleep (No. 15). Boris, a shock worker, finds them. The workers are indignant. The drunkards are chased out of the factory (No. 16).

Scene IV

Work in the new workshop continues.

ACT II

Scene V

The factory village on a hot Sunday. The Young Pioneers, led by Olga, secretary of the local Komsomol group, are going to a rally. They are carrying a huge doll (a "kulak") and a placard which reads "Down with the Kulak!" The beggar women go to receive the blessing of the village priest. The priest sits down to rest at the door of the local bar. The sound of dance music can be heard. The priest gives way and begins to dance. The Young Pioneers watch him. The sound of the church bell forces him to recall himself (Nos 18 & 19). He goes to the church, followed by parishioners (No. 20). Komsomol members appear and block the path of those going to the church. They begin to dance, infecting all present with their gaiety (No. 21). Kozelkov, wearing a bathing suit, is going to the river,

* Compiled by Manashir Yakubov on the basis of the score, premiere programme and other archival material.

but the Komsomol members ask him to dance (No. 22). Recalling days gone by, two beggar women begin an old dance called "Shakon" (No. 23). The young lad Goshka also begins to dance (No. 24). The sacristan dances with the "kulak"-doll, surrounded by Komsomol members. The priest brings the sacristan sharply to a halt, and summons his parishioners into church. The Komsomol members join in the procession, parodying it (No. 25). A group of drunks led by Lyonka Tippler staggers out of the bar (No. 26). Lyonka Tippler wants revenge for being dismissed from the factory. He has decided to put a bolt in one of the lathes. The priest, emerging from the church, blesses the group of drunkards. Boris, who happens to be passing, hears Tippler's threats and tries to warn the "conspirators", but Tippler strikes him over the head with the bolt. Boris, bemused, staggers as if drunk. He is then seen by the factory guard, and also by Olga, who is astonished by the behaviour of her boyfriend. Kozelkov and his friends make fun of Olga (Nos 27 & 28). The barmaid brings beer out to Kozelkov and his friends. After having a drink, they begin to dance (No. 29).

ACT III

Scene VI

The working day comes to an end, and the workers leave the factory (No. 31). Lyonka Tippler appears at the workshop door with his friends and Goshka. He shows the lad how to place the bolt. Goshka goes into the workshop. Through the workshop doorway he can be seen placing the bolt in a lathe. Boris, who, unknown to the others, is watching everything, hurries after him, but Goshka manages to twist free, rushes out of the workshop and bangs the door behind him. Boris is trapped on the other side of the door as the hooligans dance and laugh at him. There is a short circuit in the lathe, and the alarm goes off (a whistle). The factory guards run in, and Lyonka Tippler points to Boris as the one responsible. The guards, having seen Boris "drunk" earlier, arrest him and lead him away. Olga tries to find out what happened, but no one pays her any attention. The hooligans make fun of her. Seeing the consequences of his actions, Goshka bitterly rues what has happened (No. 32).

Scene VII

A meeting between workers and Red Army men is being held at the factory club. The Komsomol members of the workforce give an amateur propaganda concert (Nos 33-41). In the established tradition of "Blue Shirt" and "Live Newspaper" propaganda concerts, they make fun of endless negotiations on disarmament, bourgeois taste ("The Lady Aesthete"), political lack of principle ("The Yes-Man"), vestiges of the accursed past ("The Drayman"), and the ulcers of capitalist exploitation ("The Dance of the Colonial Slave Girl"). Their new life is reflected in the dance of the mill girls, and also in the Komsomol dance. Olga appears at the club, and Kozelkov forces his company on her. The hooligans appear, and behind them Goshka, who reveals what actually happened. Lyonka Tippler tries to escape, but he is caught and led away (No. 41). The concert at the club continues: Red Army men now take the stage; infantry and artillery, members of the Association for Defence, Aviation and Chemistry (ADAC), motorcyclists, a Red Army soldier and a Red Navy sailor, airmen and members of the Budyonny cavalry corps (No. 42). Everyone joins in the Concluding Dance and Apotheosis.

Действующие лица

Ольга, *секретарь комсомольской ячейки*
Борис, *бригадир ударной бригады*
Директор завода
Главный инженер
Лёнька Гульба, *хулиган*
Иван Штопор
Фёдор Пива } *приятели Лёньки Гульбы*
Манька Фарт
Гошка, *шкетик (парнишка)*
Козелков, *делопроизводитель, пошляк*
Чарльз
Стон } *приятели Козелкова*
Пришпектов
Поднебесненский, *поп*
Причта, *пономарь*
Пачули
Фикус } *салопницы*
Опара, *сиделица в пивной*
Узбек
Русский } *комсомольцы*
Грузин
Два буденновца
Красноармеец } *бойцы Красной Армии*
Краснофлотец

ПЕРСОНАЖИ КОНЦЕРТА САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ:

Прогульщик
Пьяница
Бюллетенщик
Летун } Интермедия-плакат “Вредители”
Оппортунист
Головотяп
Бюрократ Танец-плакат
Кузнец Танец-плакат

ПЕРСОНАЖИ АГИТ-КОНЦЕРТА:

Барышня-эстетка
Соглашатель
Колониальная рабыня
Ломовой

Рабочие и работницы, техники, уборщицы, комсомольцы, пионеры, богомольцы, красноармейцы, текстильщицы, самокатчики, пехотинцы, артиллеристы, осоавиахимовцы.

Cast

Olga, *secretary of the local Komsomol group*
Boris, *shock brigade leader*
Factory director
Chief engineer
Lyonka Tippler, *hooligan*
Ivan Corkscrew, Fyodor Beer, Manka Luck — *friends of Lyonka Tippler*
Goshka, *a young lad*
Kozelkov, *a vulgar-tongued clerk*
Charles, Ston, Toff — *friends of Kozelkov*
Heavenly, *the priest*
Vestry, *the sacristan*
Busy Lizzy, Aspidistra — *beggar women*
Leaven, *the barmaid*
An Uzbek, A Russian, A Georgian — *Komsomol members*
Two members of the Budyonny cavalry corps, A Red Army soldier, A Red Navy sailor — *Red Army men*

CHARACTERS IN THE AMATEUR CONCERT:

Absentee, Drunkard, Malingerer, Job-Changer, Careerist, Bungler — Placard-intermezzo "Saboteurs"
Bureaucrat — Placard-Dance
Blacksmith — Placard-Dance

CHARACTERS IN THE PROPAGANDA CONCERT:

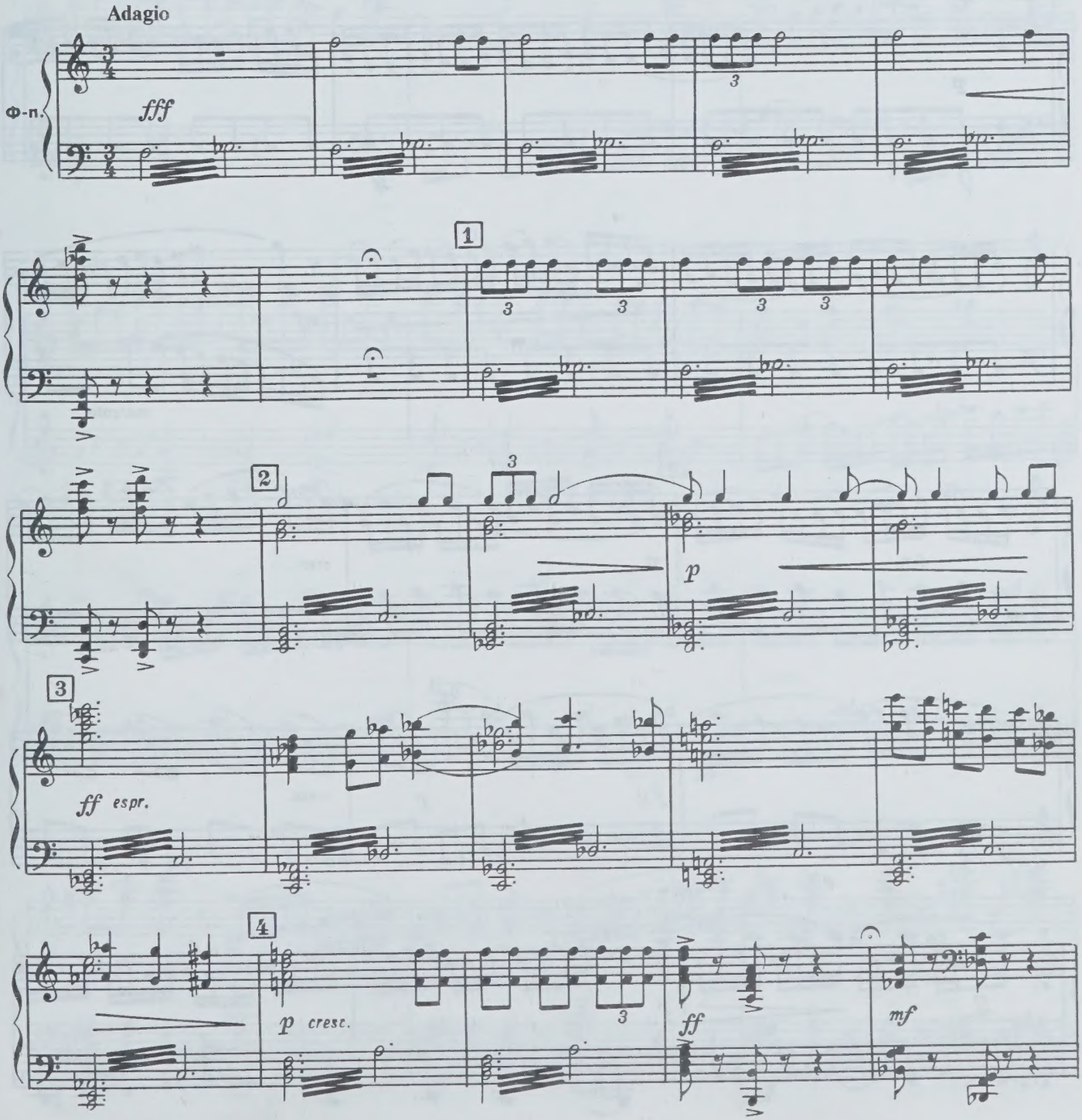
Lady Aesthete
Yes-Man
Colonial Slave Girl
Drayman

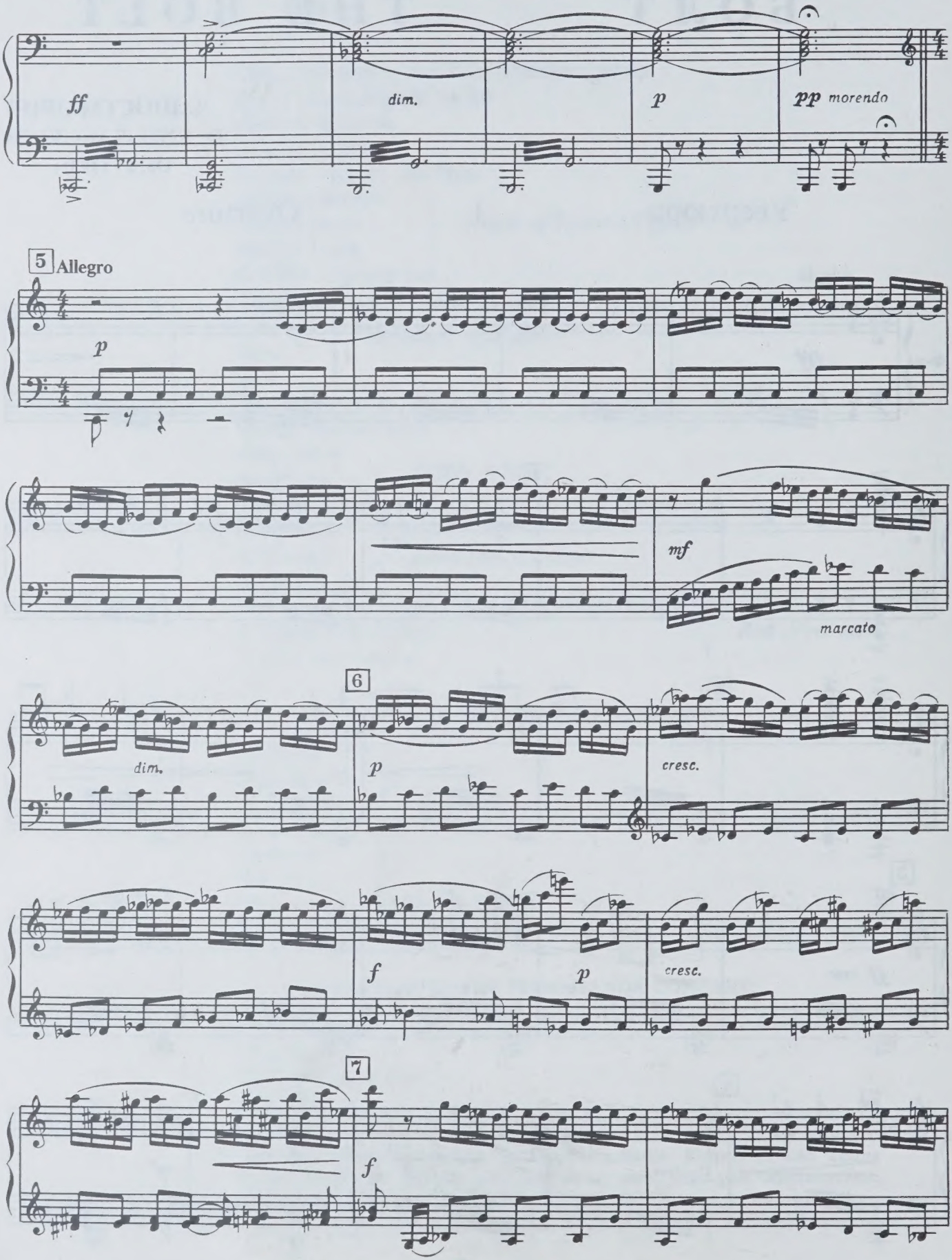
Men and women workers, technicians, charladies, Komsomol and Young Pioneer members, parishioners, Red Army men, mill girls, motorcyclists, infantrymen, artillerymen, and ADAC members.

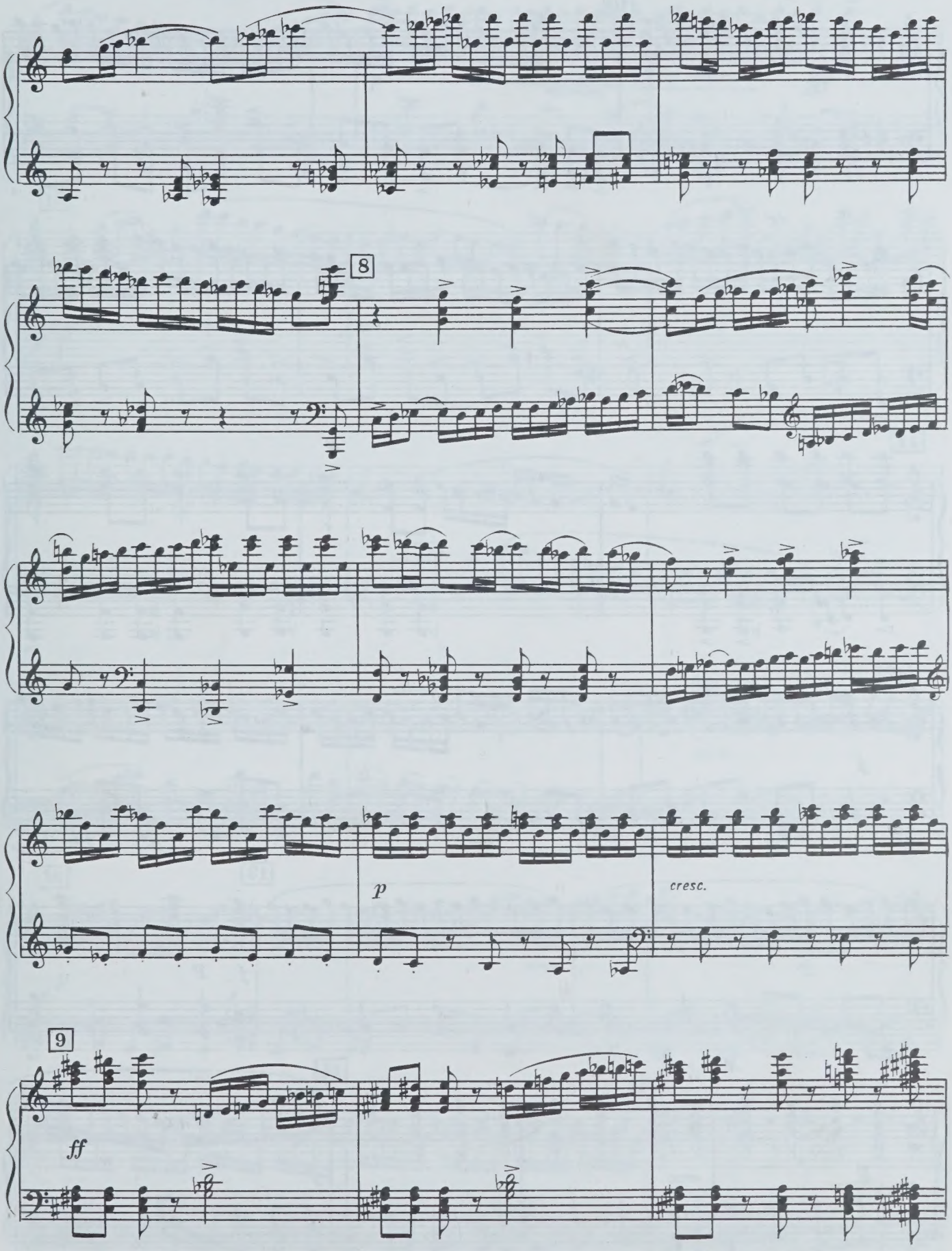
БОЛТ THE BOLT

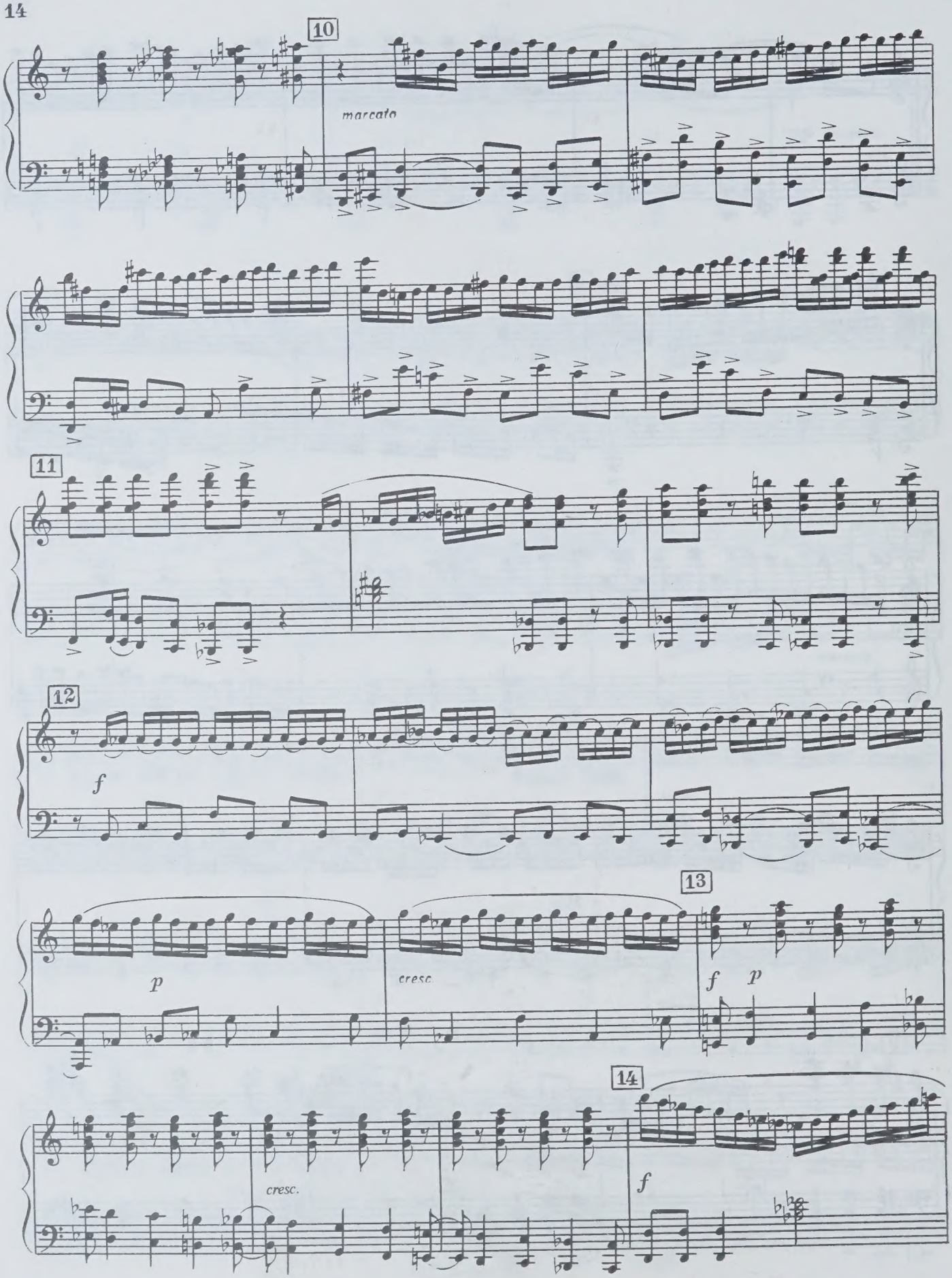
Д. ШОСТАКОВИЧ
D. SHOSTAKOVICH
Op. 27 (1931)

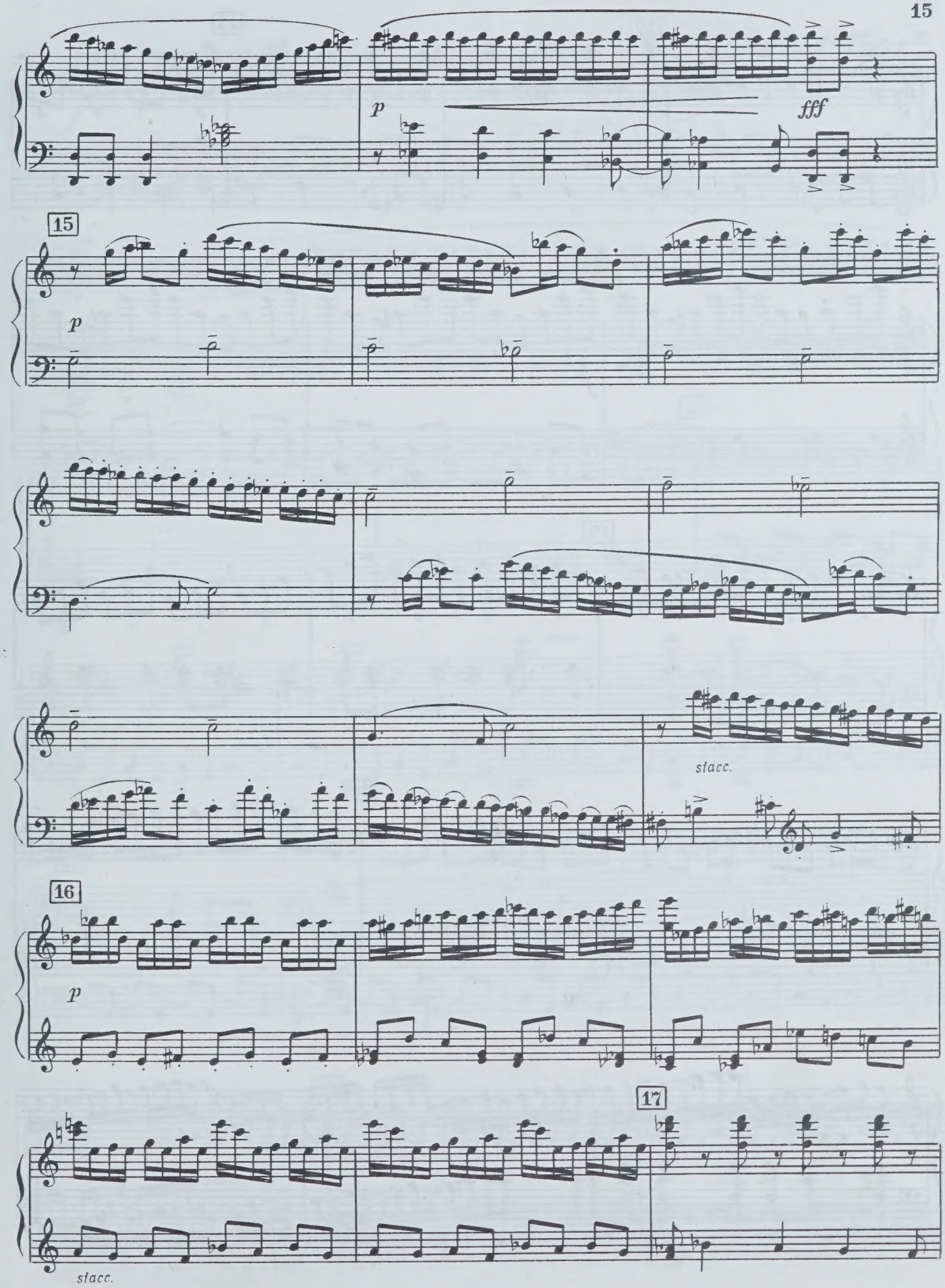
Увертюра 1 Overture

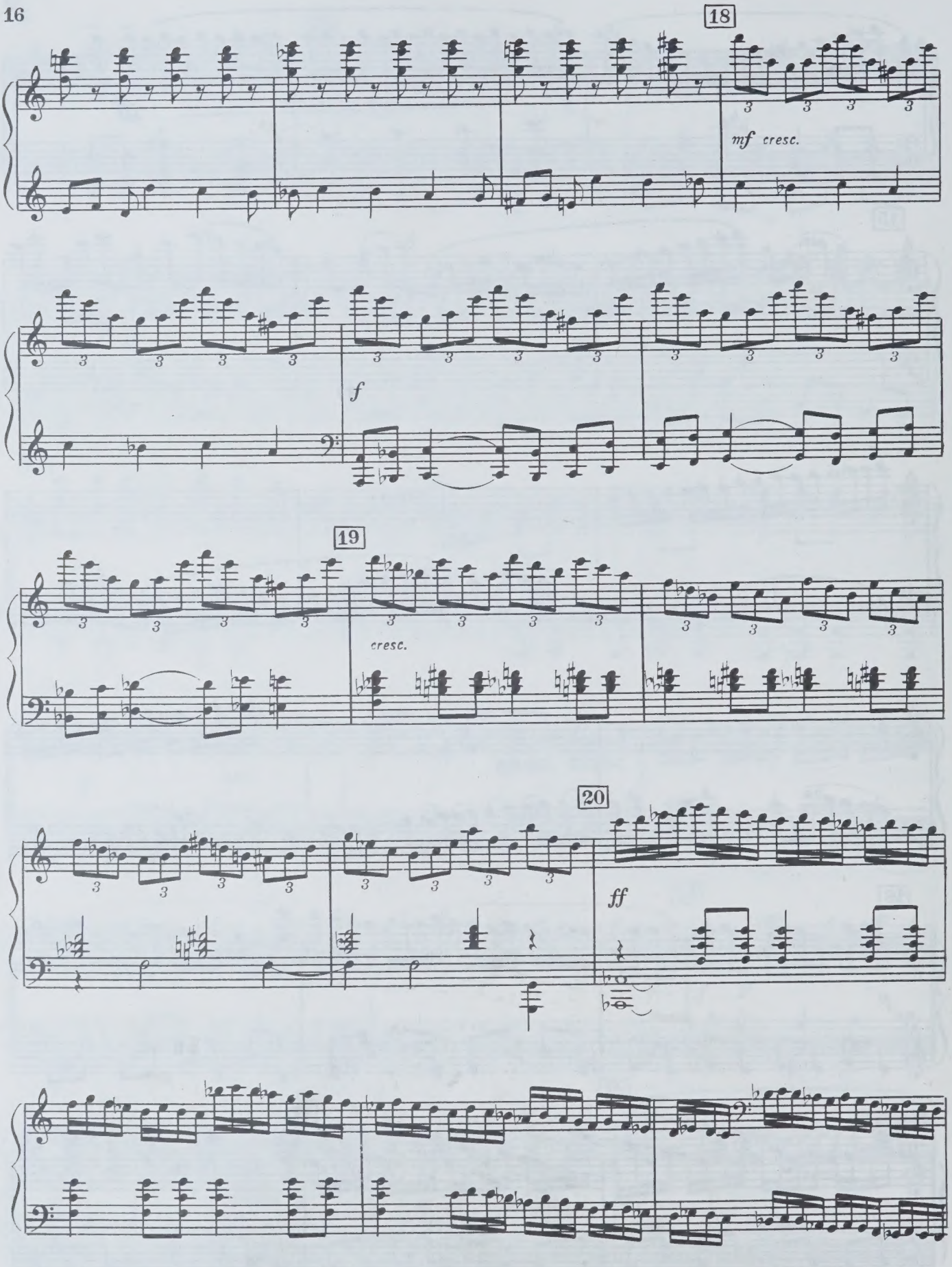


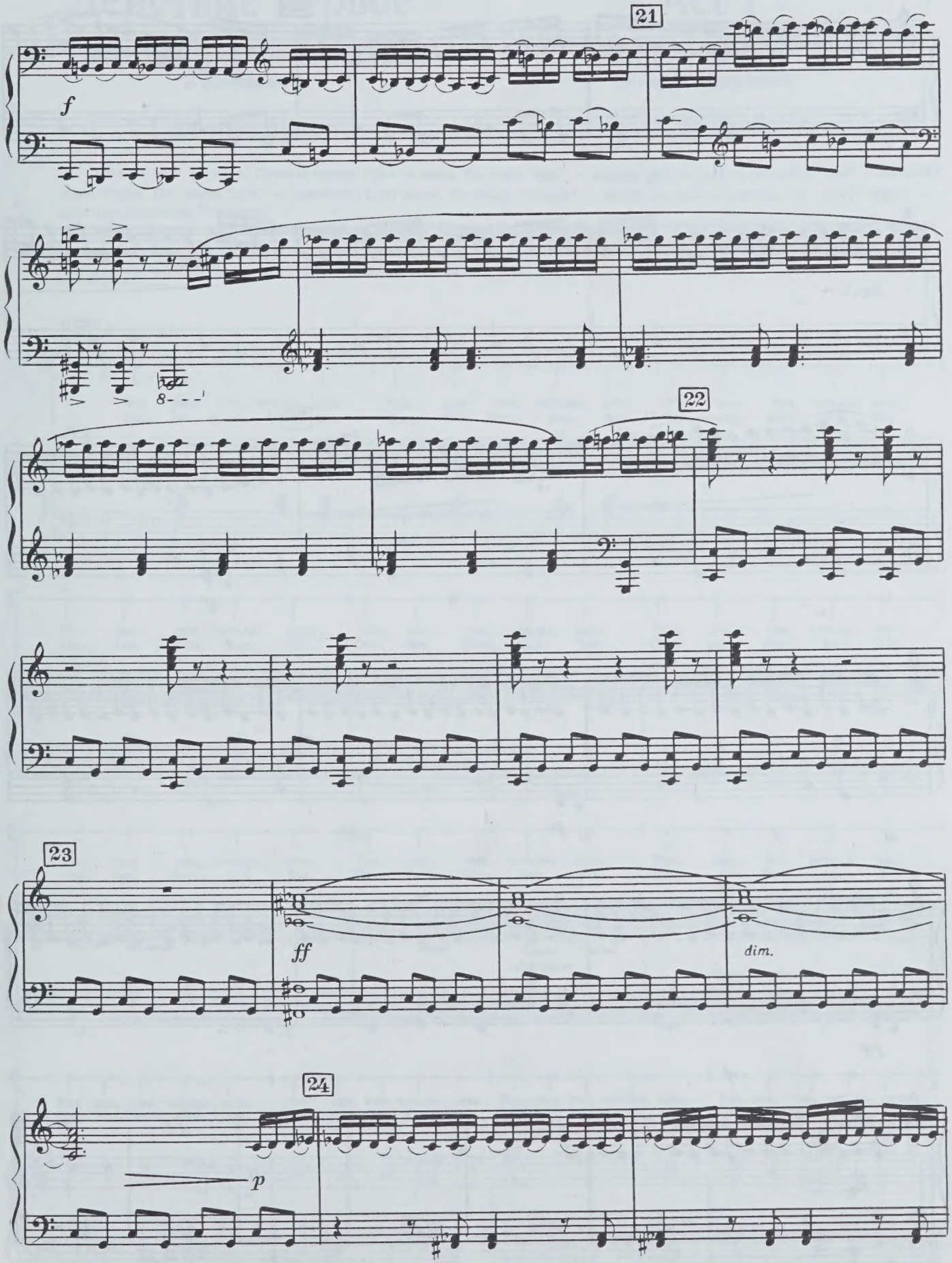

ff
dim.
p
pp morendo
5 Allegro
p
mf
marcato
6
dim.
p
cresc.
f
p
cresc.
7
f

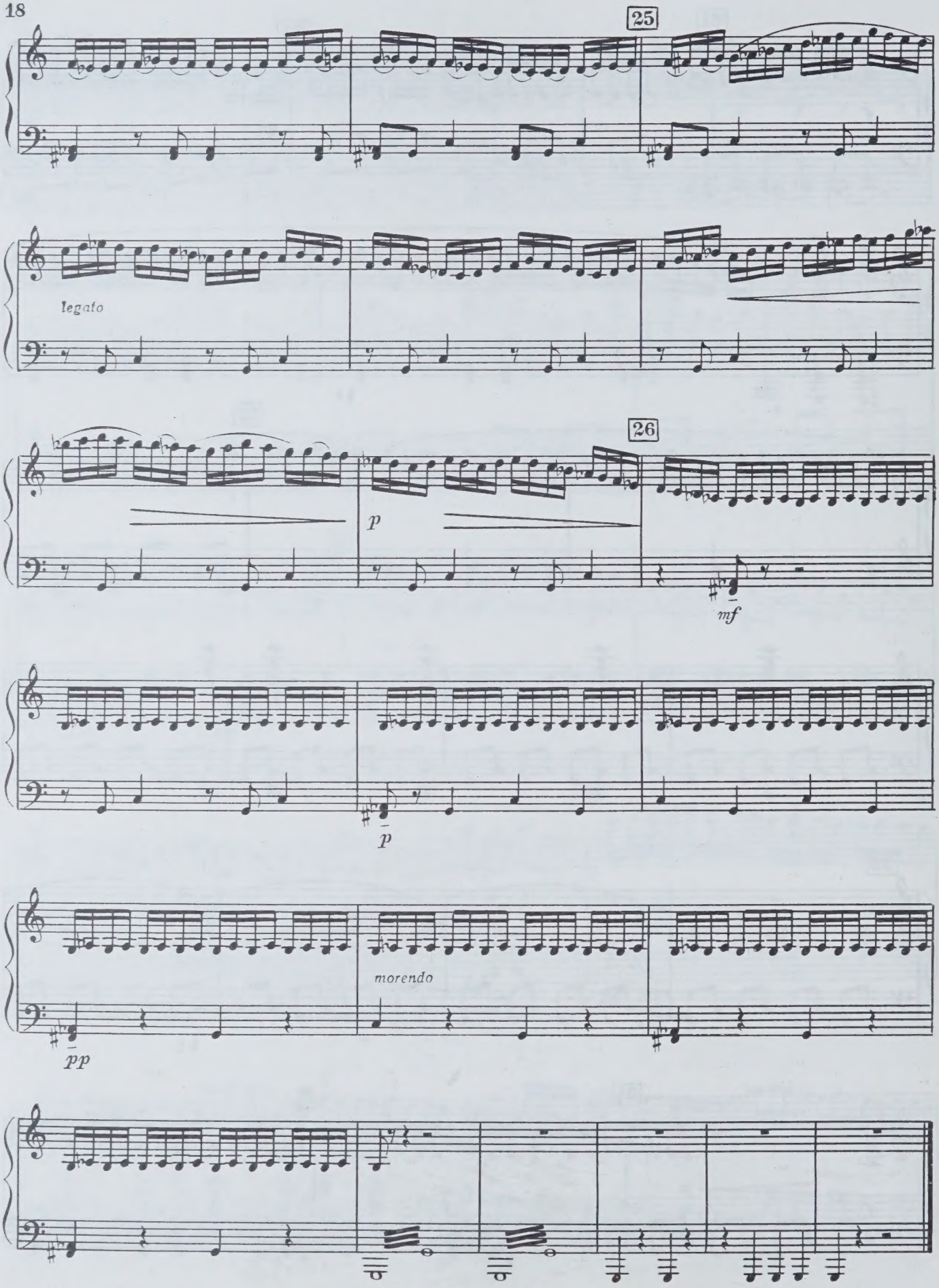

8
p
cresc.
9
ff


10
marcato
11
12
f
13
p
cresc.
f
p
14
cresc.
f


p
fff
15
p
stacc.
16
p
17
stacc.


18
mf cresc.
f
19
cresc.
20
ff


21
f
8
22
23
ff
dim.
24
p


25
legato
26
p
mf
p
morendo
pp

Действие первое — Act I

КАРТИНА ПЕРВАЯ — SCENE I

В раздевалке — **In the Changing-room**

Гимнастика 2 P.T.

Голос по радио: Станьте прямо. Руки по швам. По счету "раз" — согните руки в локтях. По счету "два" — вытяните руки вперед. По счету "три" — поднимите руки вверх. По счету "четыре" — вытяните руки в стороны. По счету "пять" — опустите руки вниз. Начинаем!

Voice over the radio: Stand up straight. Arms by your sides. At the count of one, bend your arms at the elbows. At the count of two, stretch your arms forward. At the count of three, raise your arms above your head. At the count of four, stretch your arms out sideways. At the count of five, drop your arms to your sides. Begin!

27 Moderato

Голос по радио Voice over the radio:

Раз, два, три, четыре, пять. Раз, два, три, четыре, пять. Раз, два, три, четыре, пять.
One, two, three, four, five. One, two, three, four, five. One, two, three, four, five.

f

Раз, два, три, четыре, пять. Раз, два, три, четыре, пять. Раз, два, три, четыре, пять.
One, two, three, four, five. One, two, three, four, five. One, two, three, four, five.

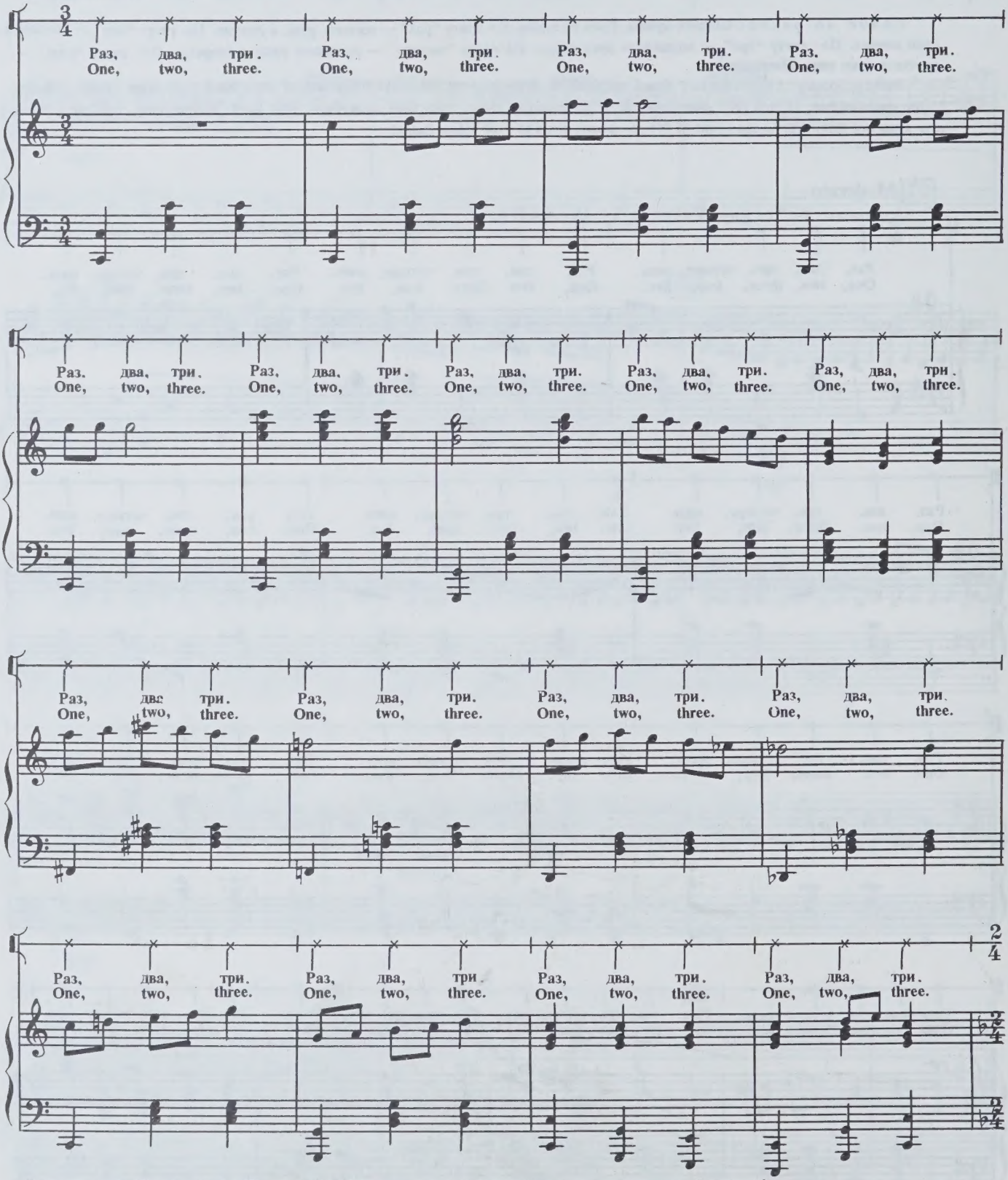
Раз, два, три, четыре, пять. Раз, два, три, четыре, пять. Раз, два, три, четыре, пять.
One, two, three, four, five. One, two, three, four, five. One, two, three, four, five.

Раз, два, три, четыре, пять. Раз, два, три, четыре, пять. Раз, два, три, четыре, пять. Раз, два, три, четыре, пять.
One, two, three, four, five. One, two, three, four, five. One, two, three, four, five. One, two, three, four, five.

Теперь расставьте ноги в стороны и по счету "раз" — наклонитесь вправо, по счету "два" — влево, по счету "три" примите исходное положение.

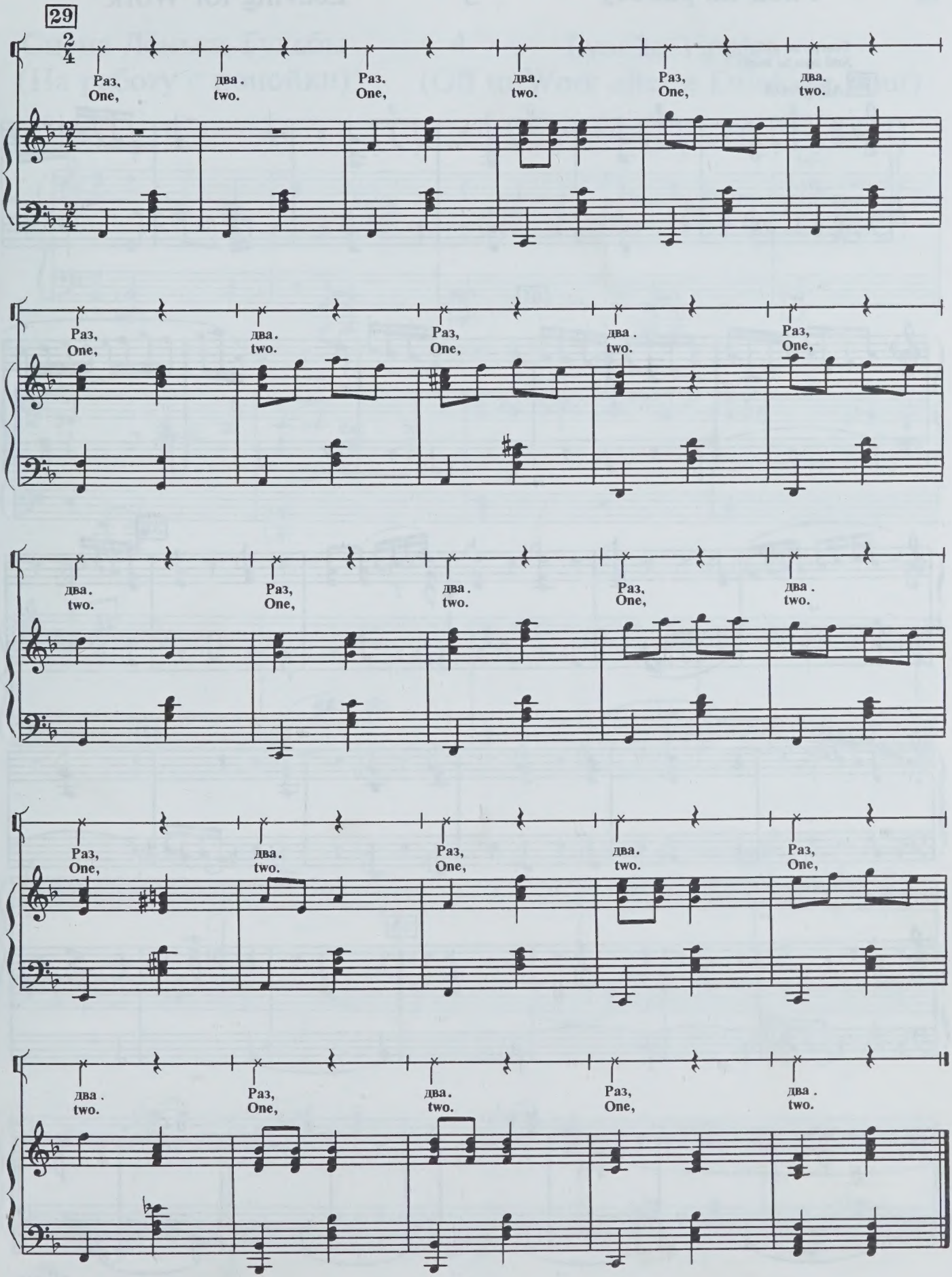
Now stand with your legs apart and your arms stretched out to each side. At the count of one, bend to the right. At the count of bend to the left. At the count of three, return to your initial position.

28 Moderato



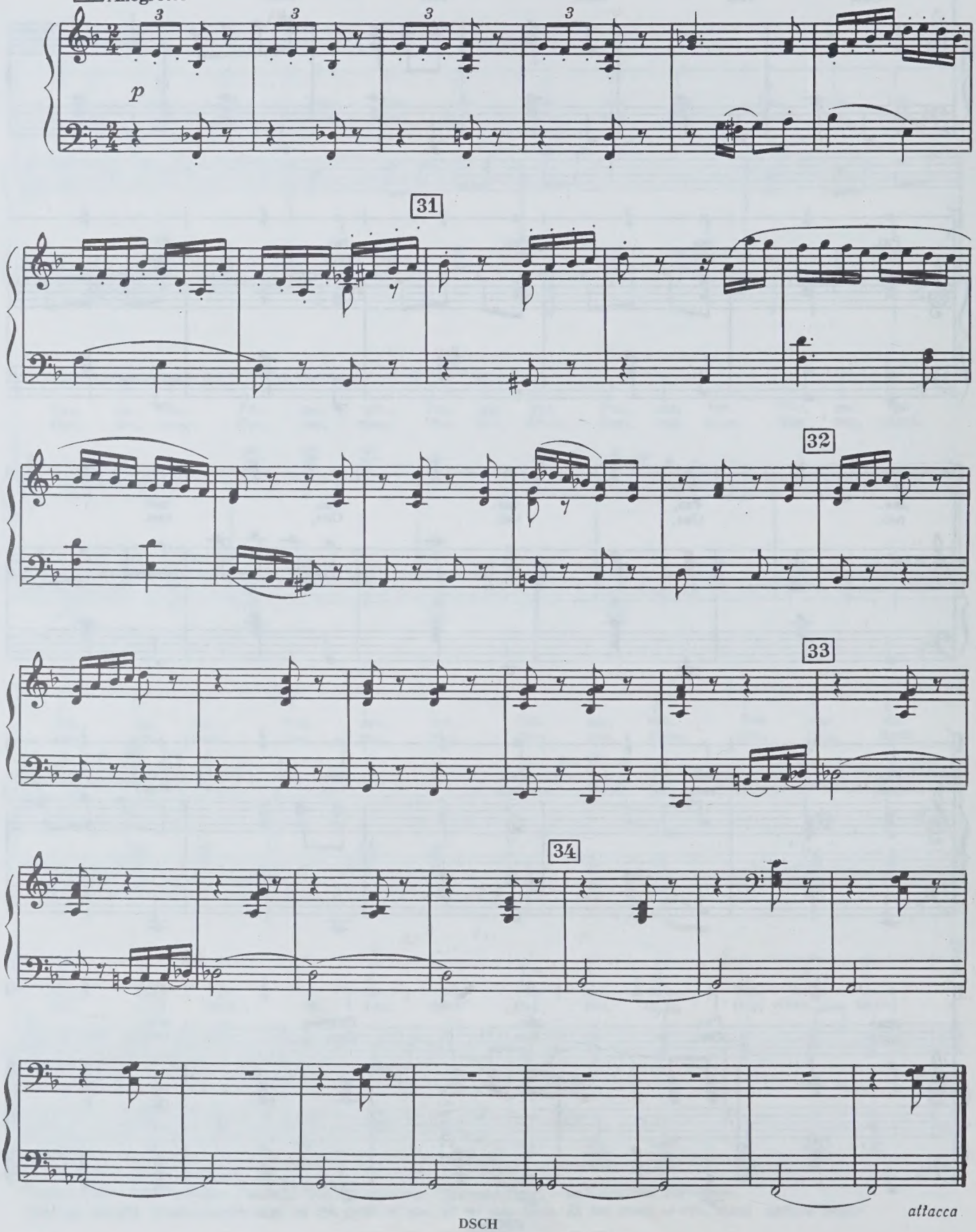
Станьте прямо. Руки на бедра. По счету "раз" — присядьте. По счету "два" — поднимитесь. Начинаем!

Stand up straight. Hands on your hips. At the count of one, sit on your heels. At the count of two, stand upright. Begin!


29
Раз,
One,
два.
two.
Раз.
One,
два.
two.
Раз,
One,
два.
two.
Раз,
One,
два.
two.
Раз,
One,
два.
two.
Раз,
One,
два.
two.
два.
two.
Раз,
One,
два.
two.
Раз,
One,
два.
two.
Раз,
One,
два.
two.
Раз,
One,
два.
two.
Раз,
One,
два.
two.
два.
two.
Раз,
One,
два.
two.
Раз,
One,
два.
two.

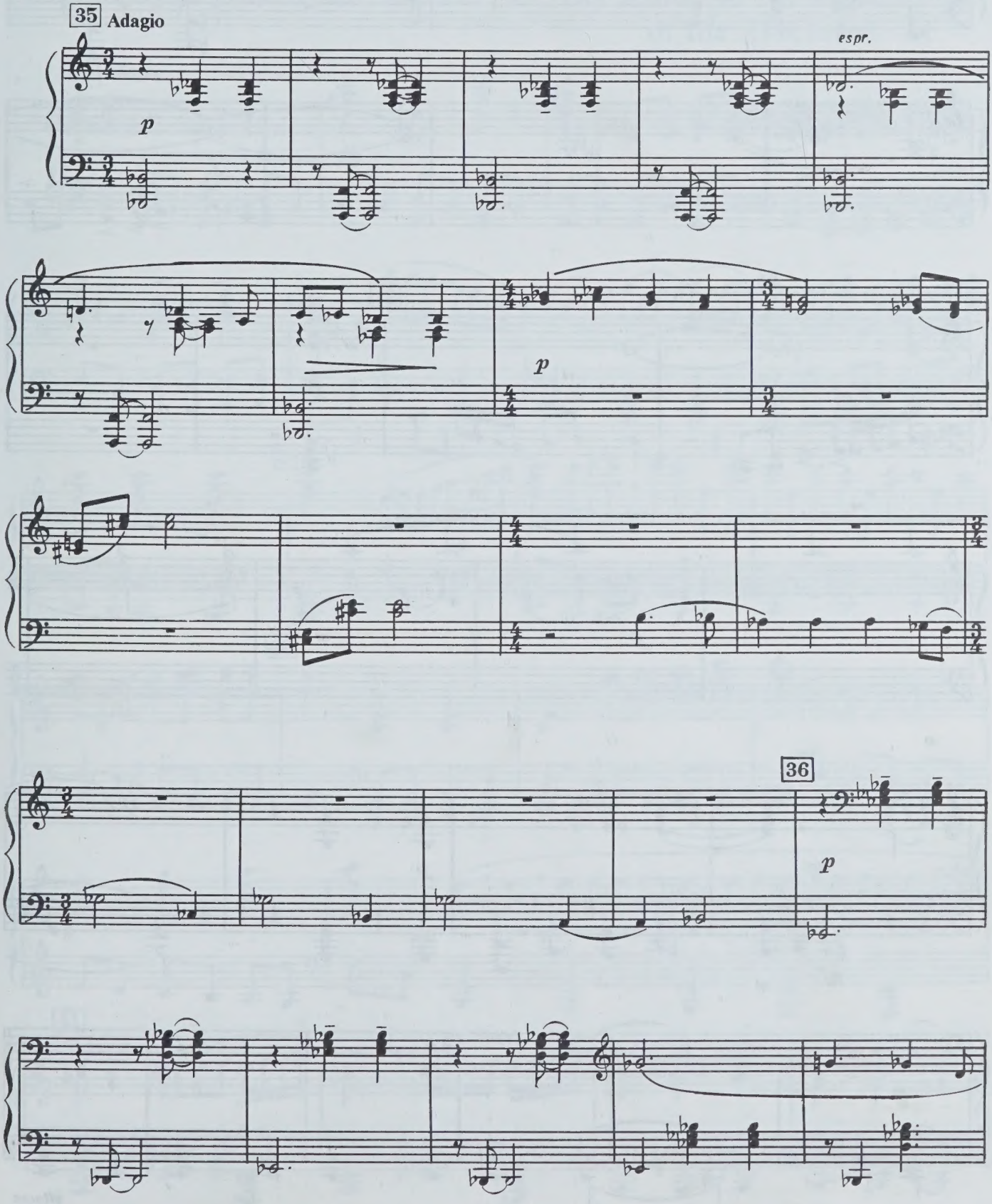
Теперь на работу!
And now to work!

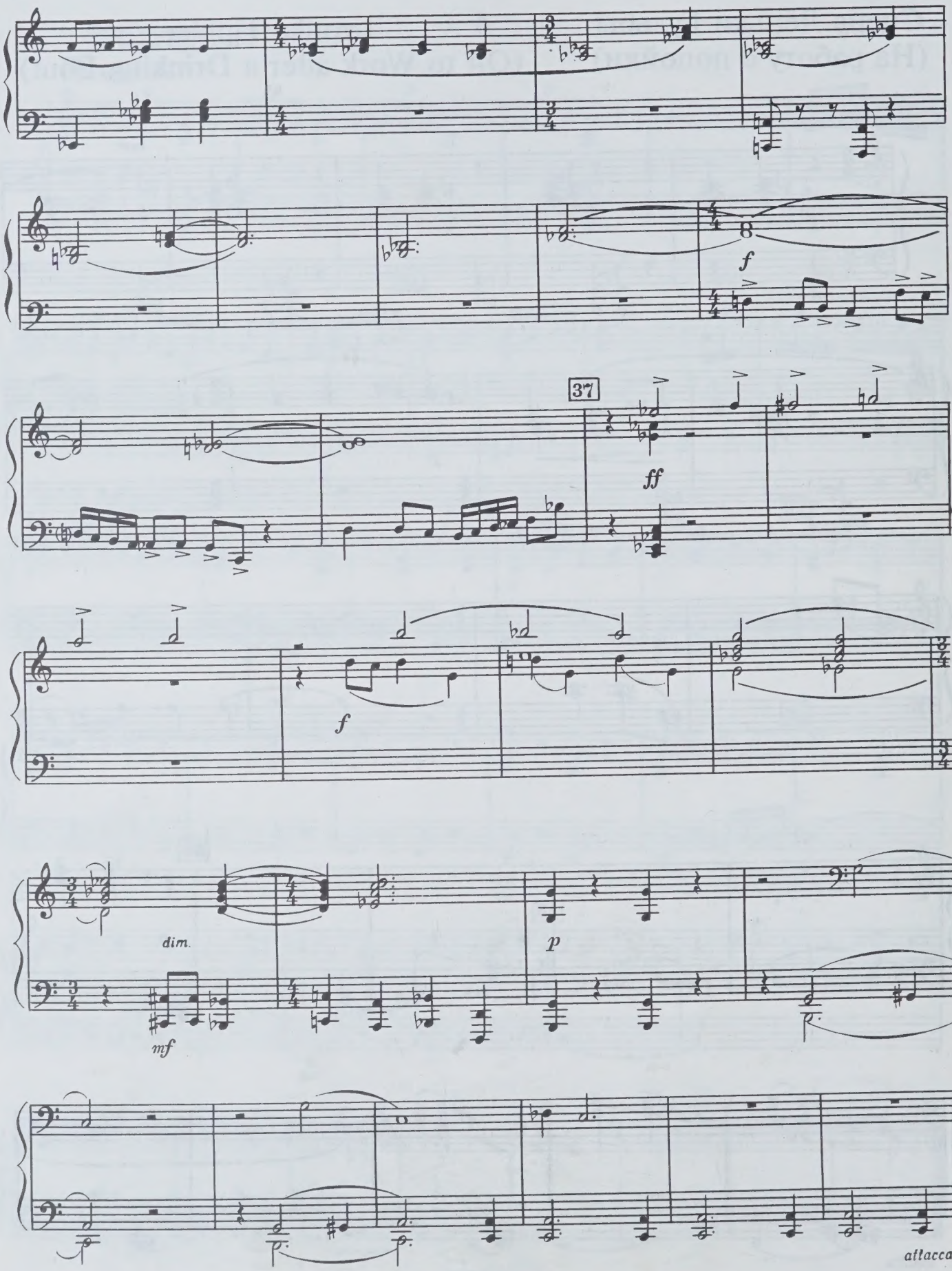
30 Allegretto



Сцена Лёньки Гульбы (На работу с попойки)

4 Lyonka Tippler (Off to Work after a Drinking Bout)

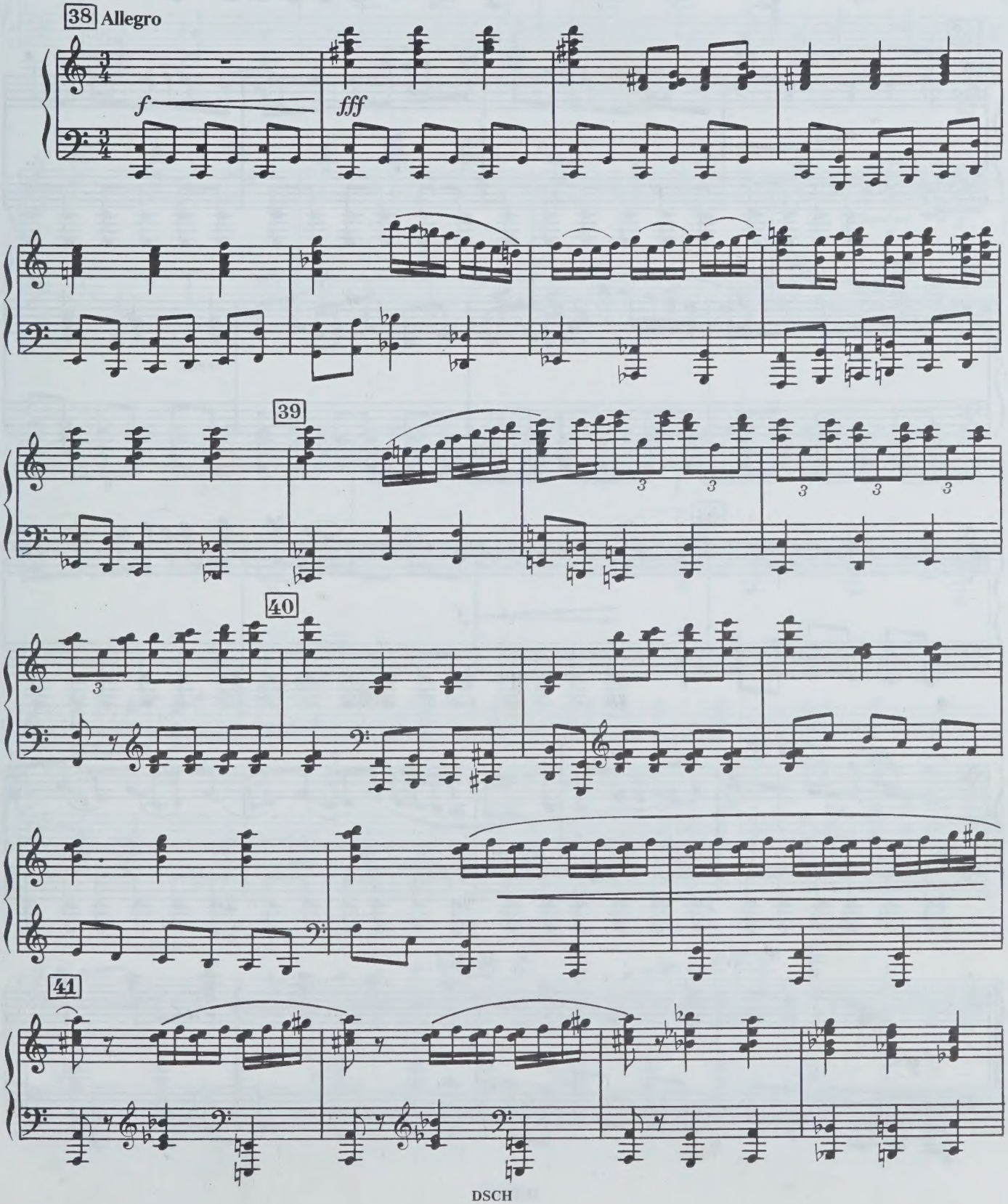


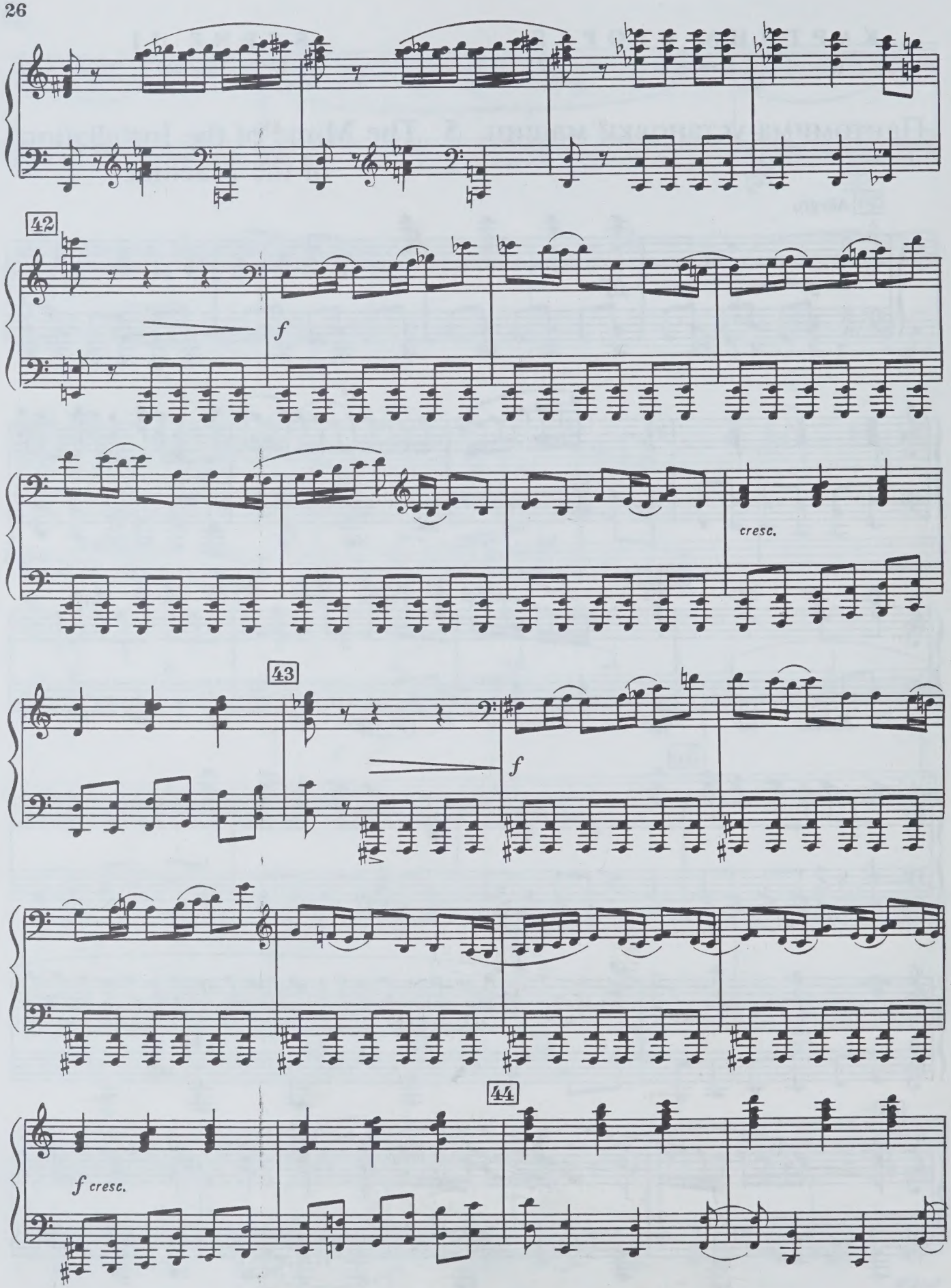

f
37
ff
f
dim.
mf
p
attacca

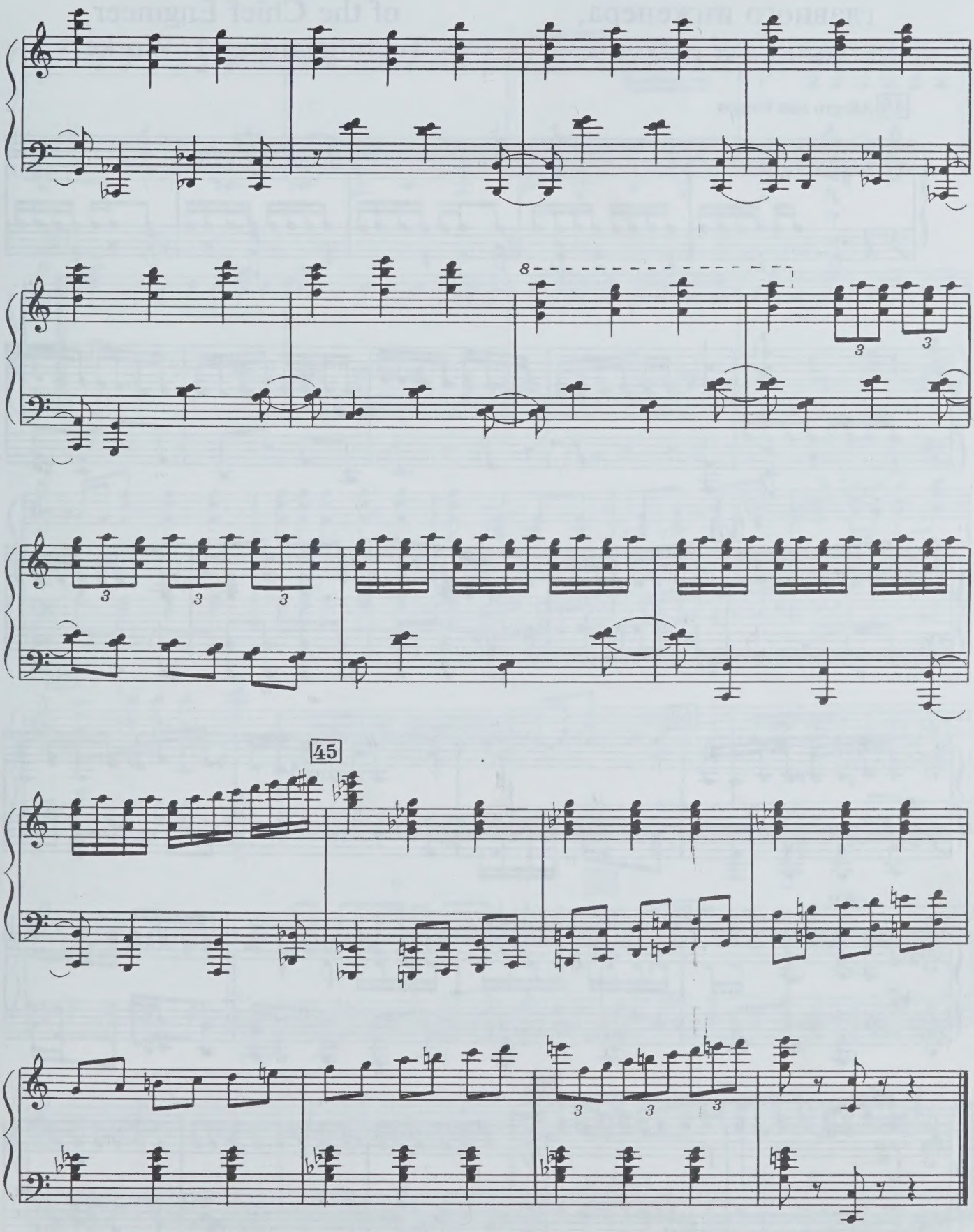
КАРТИНА ВТОРАЯ
В цеху

SCENE II
In the Workshop

Пантомима установки машин 5 The Mime of the Installation of the Machines



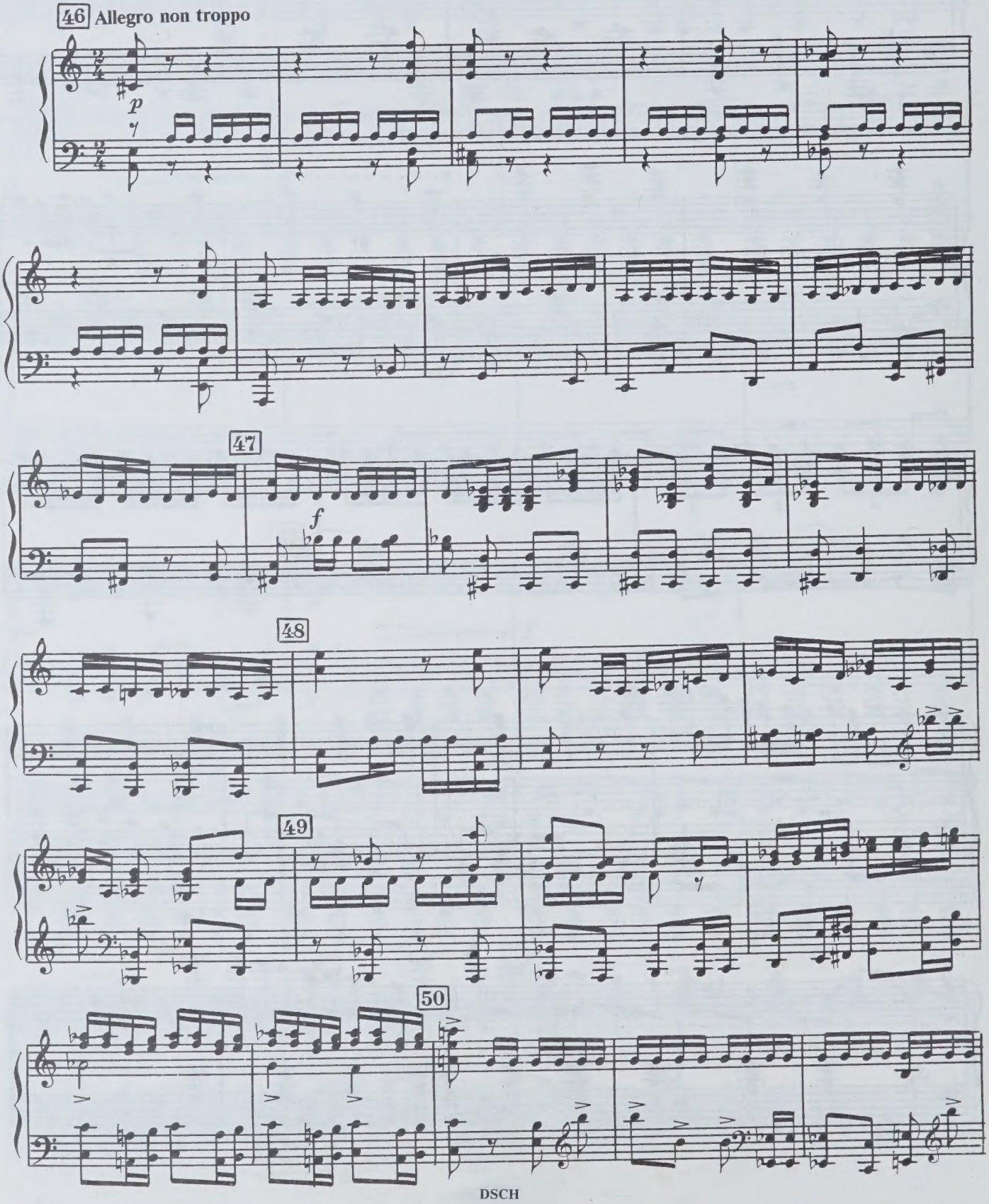

42
f
cresc.
43
f
44
f cresc.

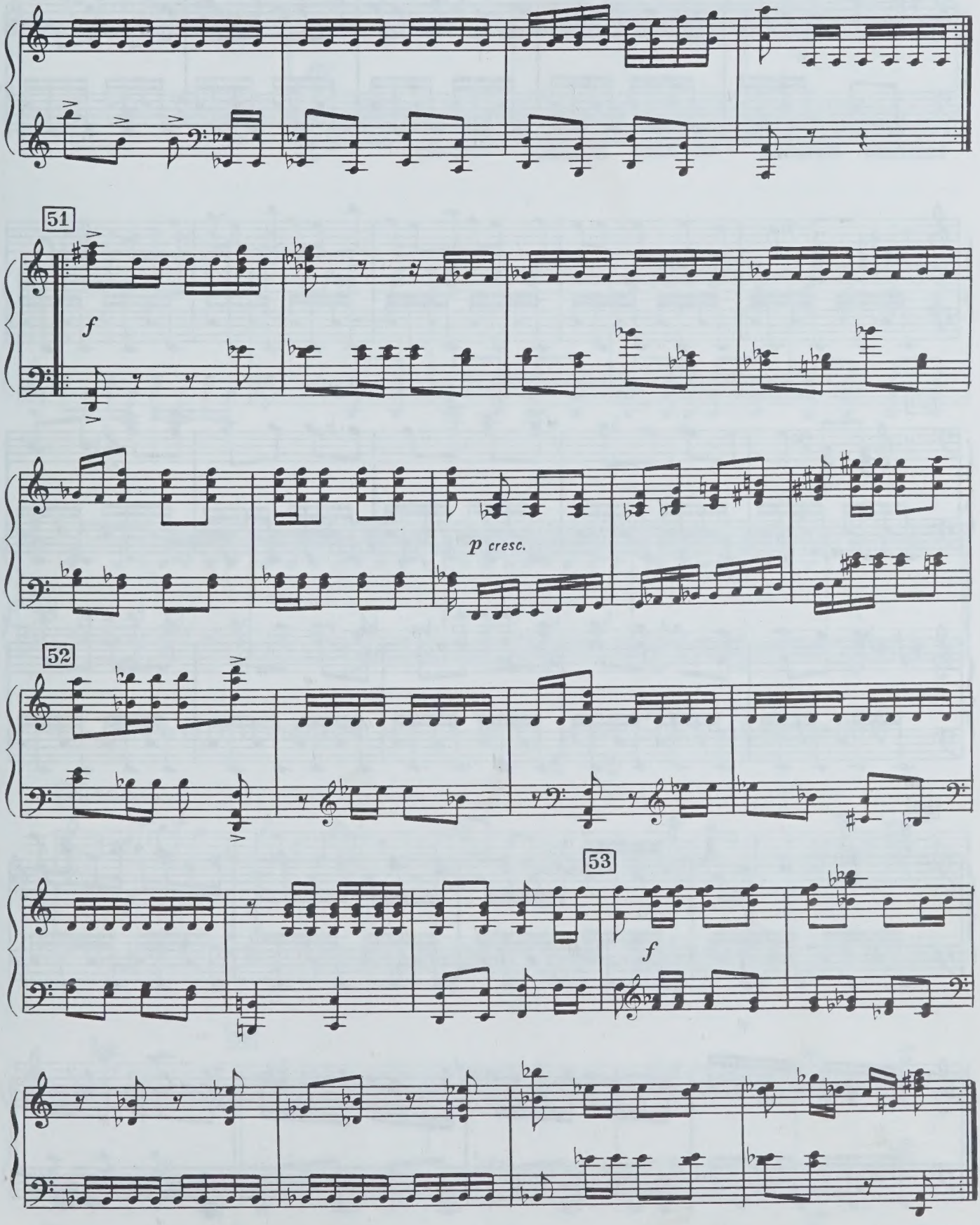

8
3
3
3
3
3
45
3
3
3

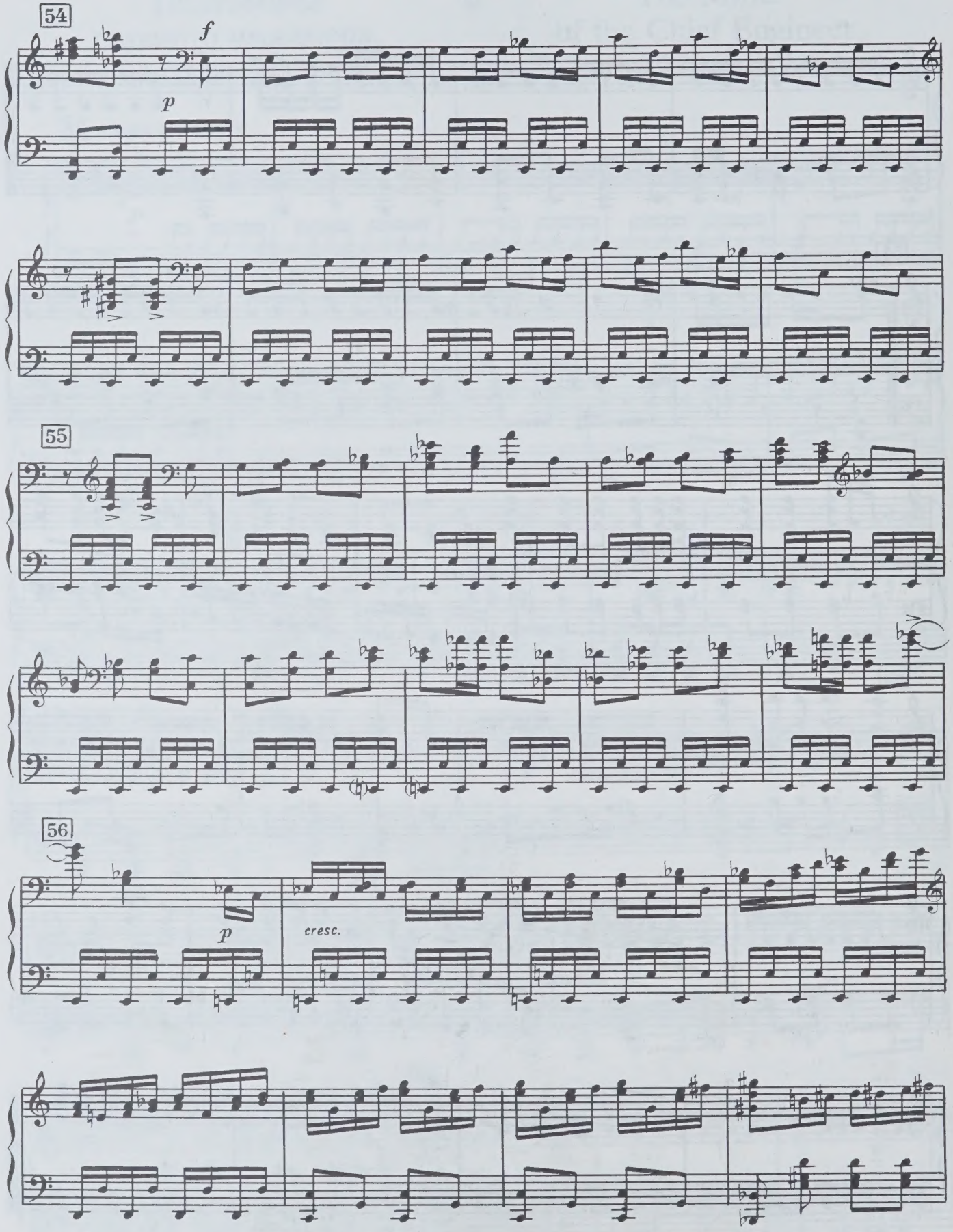
Пантомима главного инженера, техников и рабочих

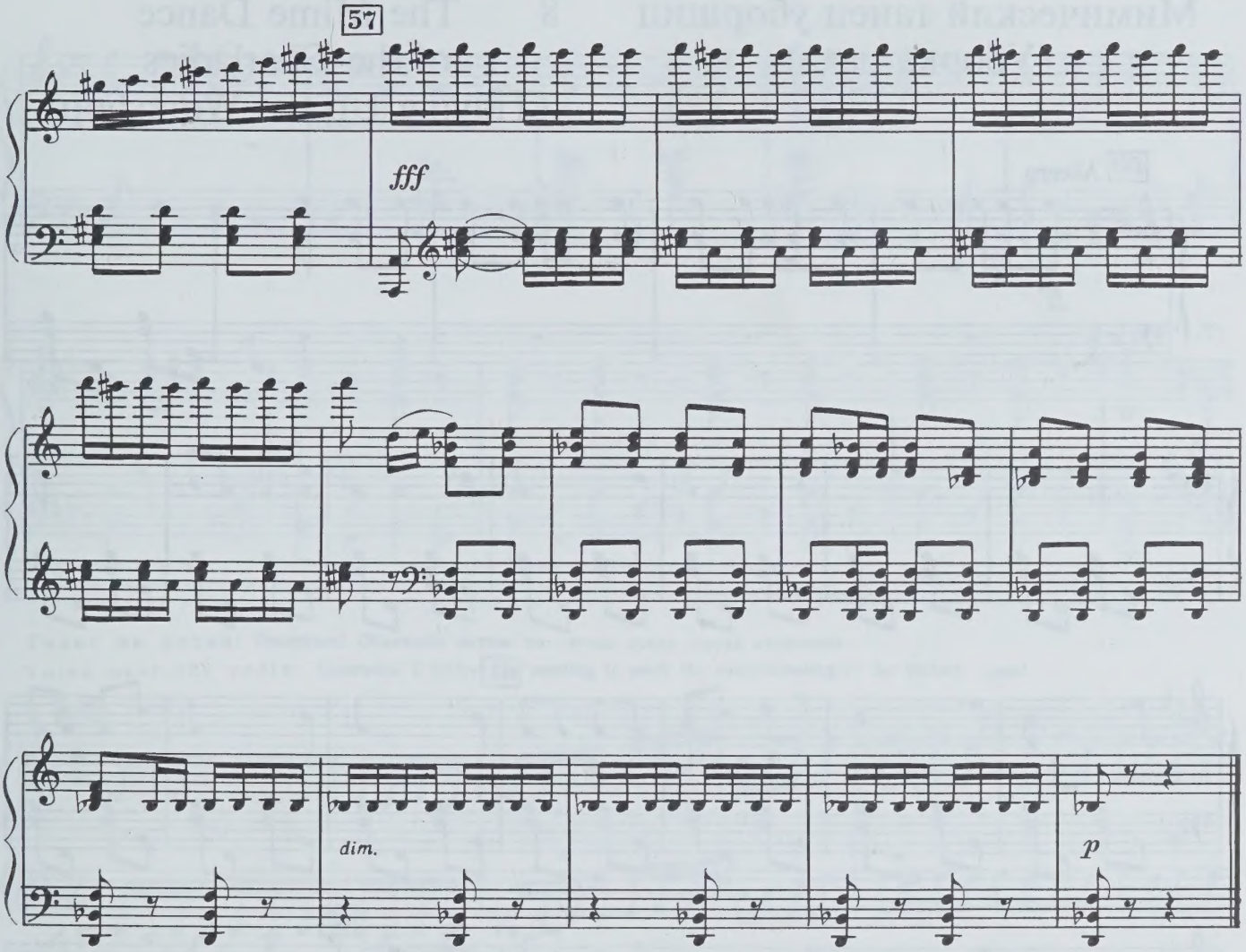
6

The Mime of the Chief Engineer, Technicians and Workers

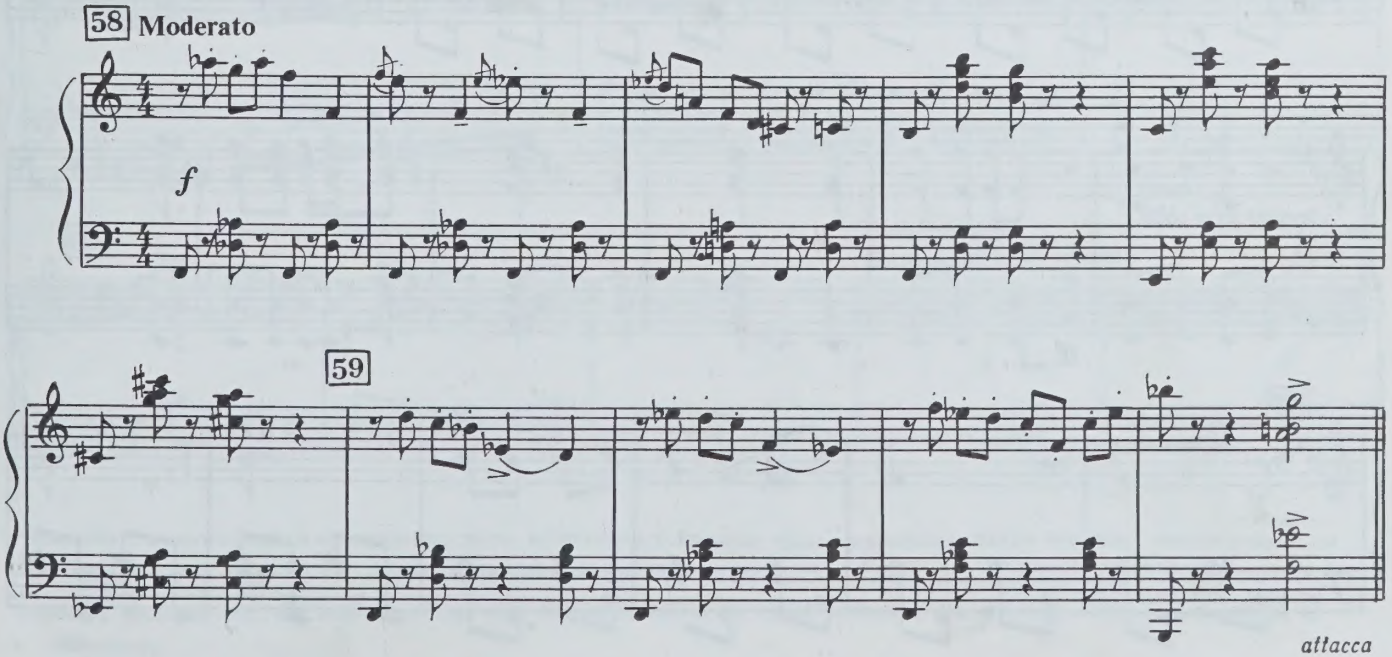



51
f
p cresc.
52
53
f


54
f
p
55
56
p
cresc.

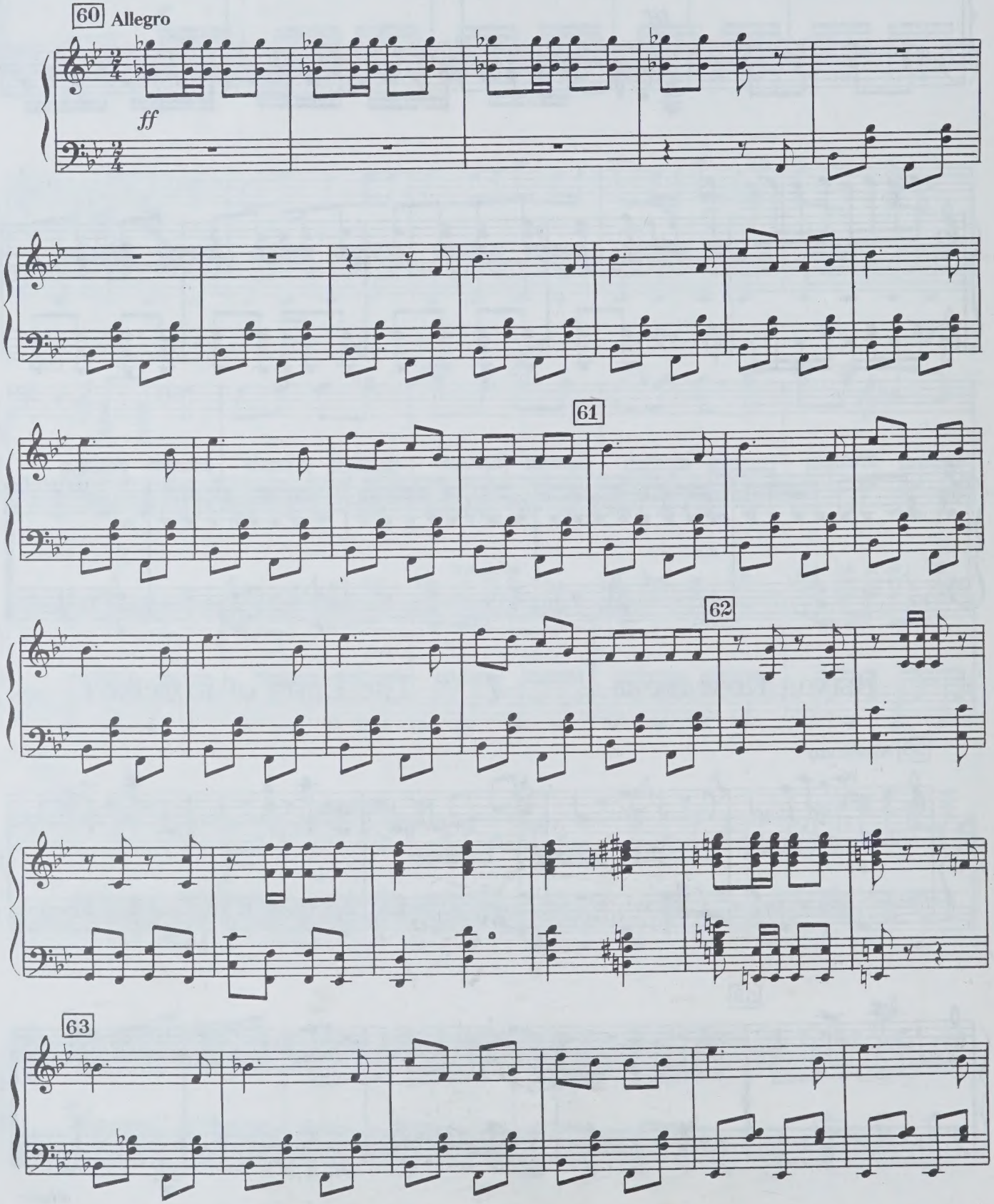


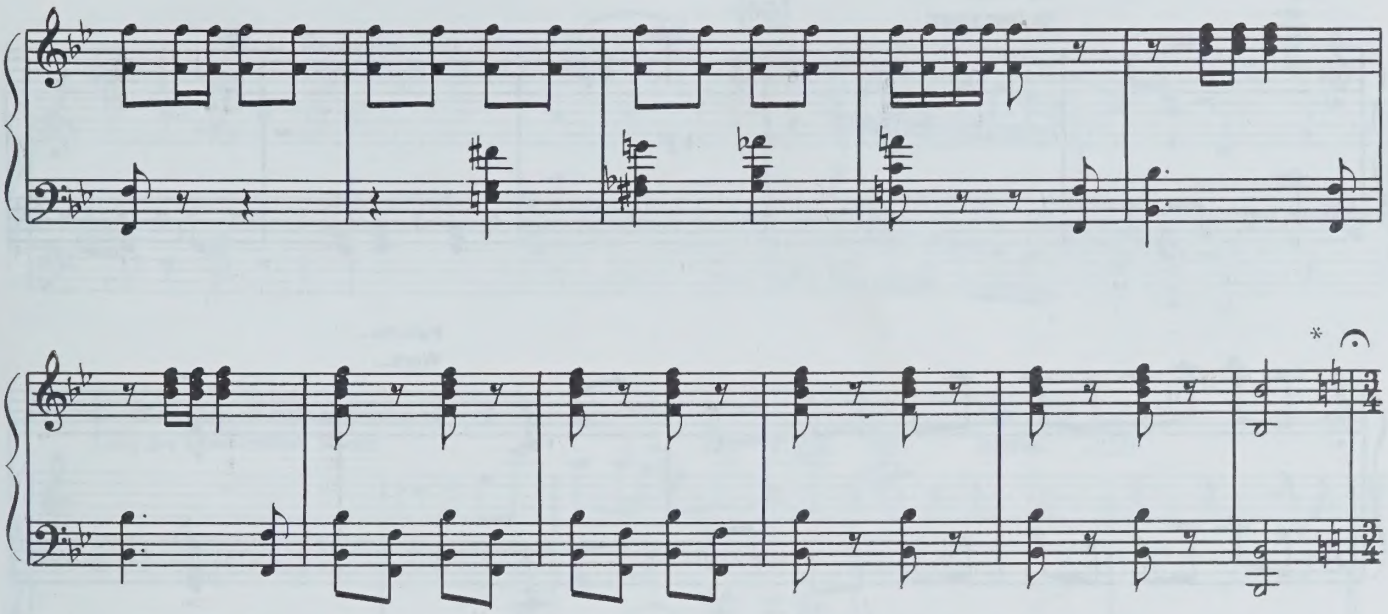
Выход Козелкова 7 The Entry of Kozelkov



Мимический танец уборщиц (Уборка цеха)

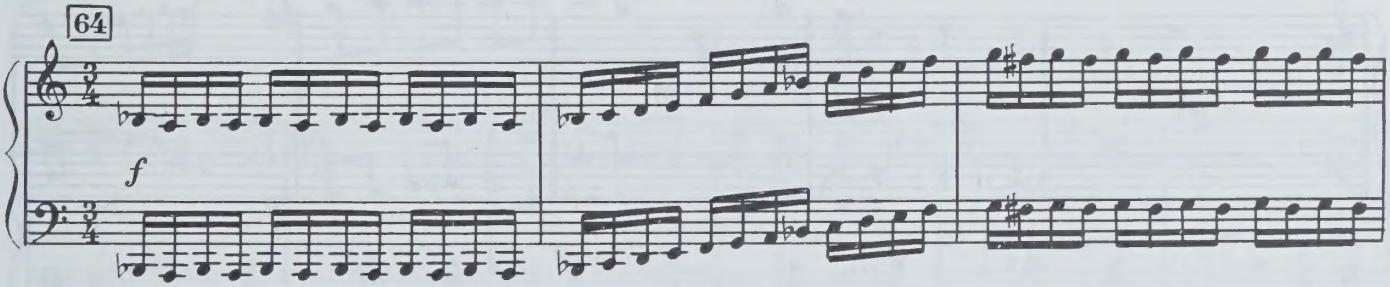
8 The Mime Dance of the Charladies (Tidying Up the Workshop)



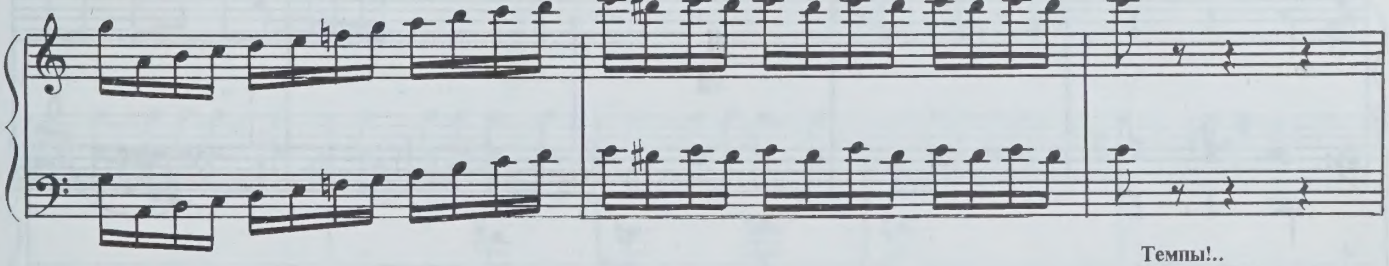


Голос по радио: Товарищи! Объявляю митинг по случаю пуска завода открытым.
Voice over the radio: Comrades! I declare the meeting to mark the commissioning of the factory open!

64



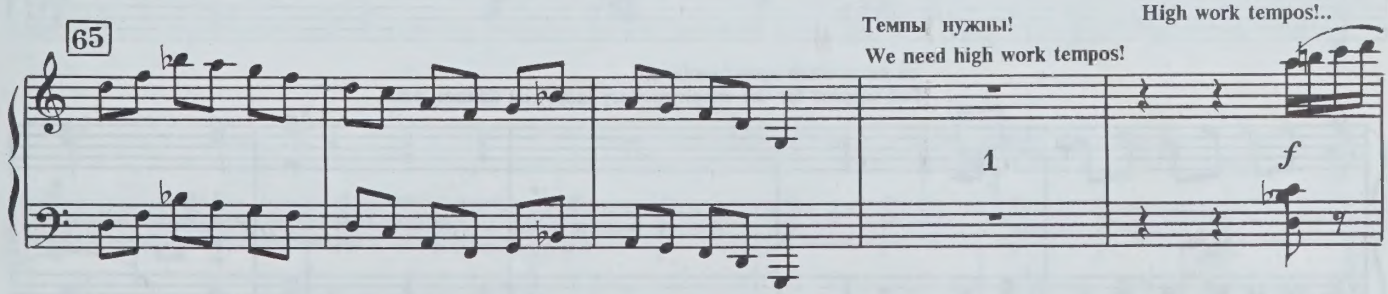
Ура!
Hurrah!



Темпы!..
High work tempos!..

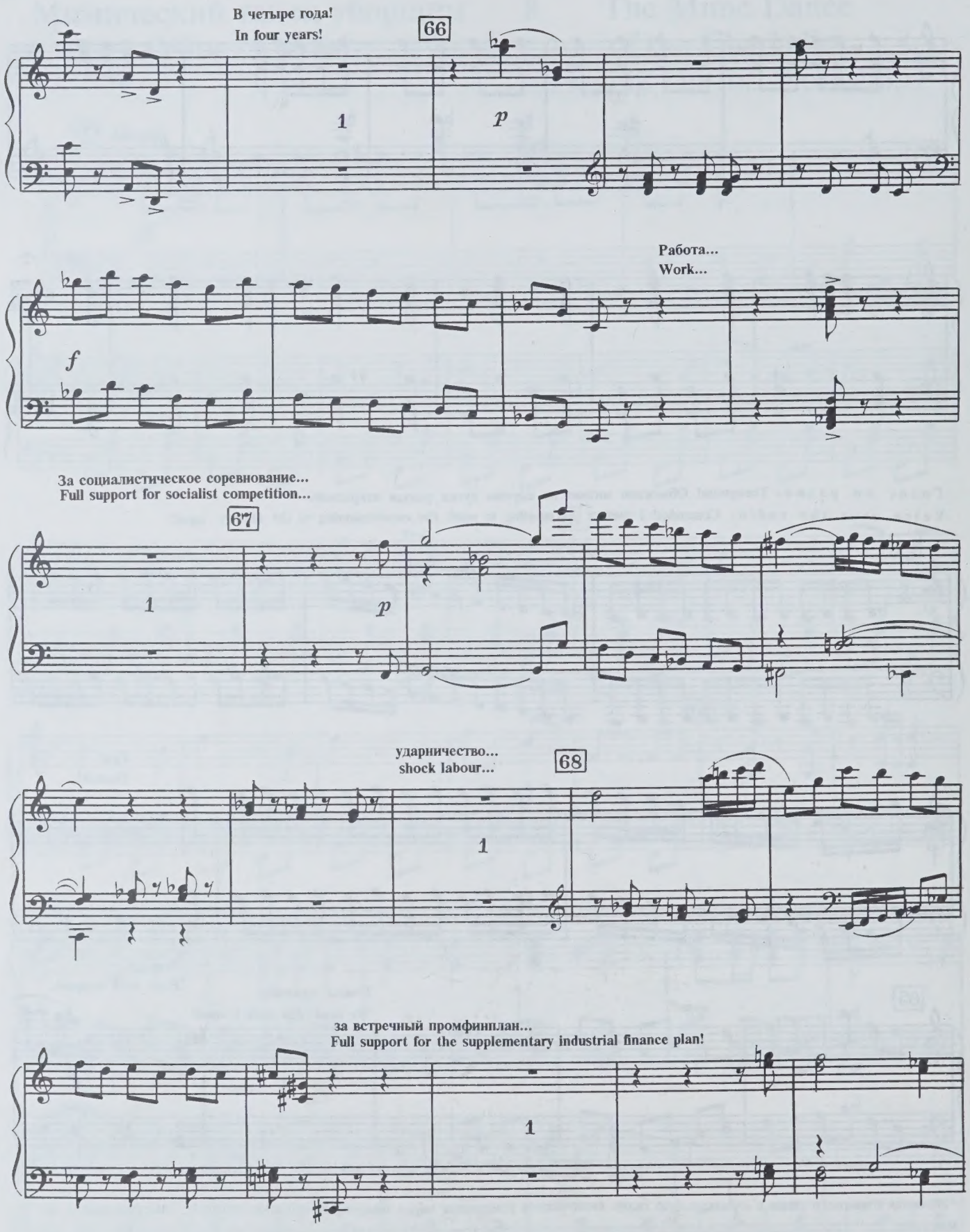
65

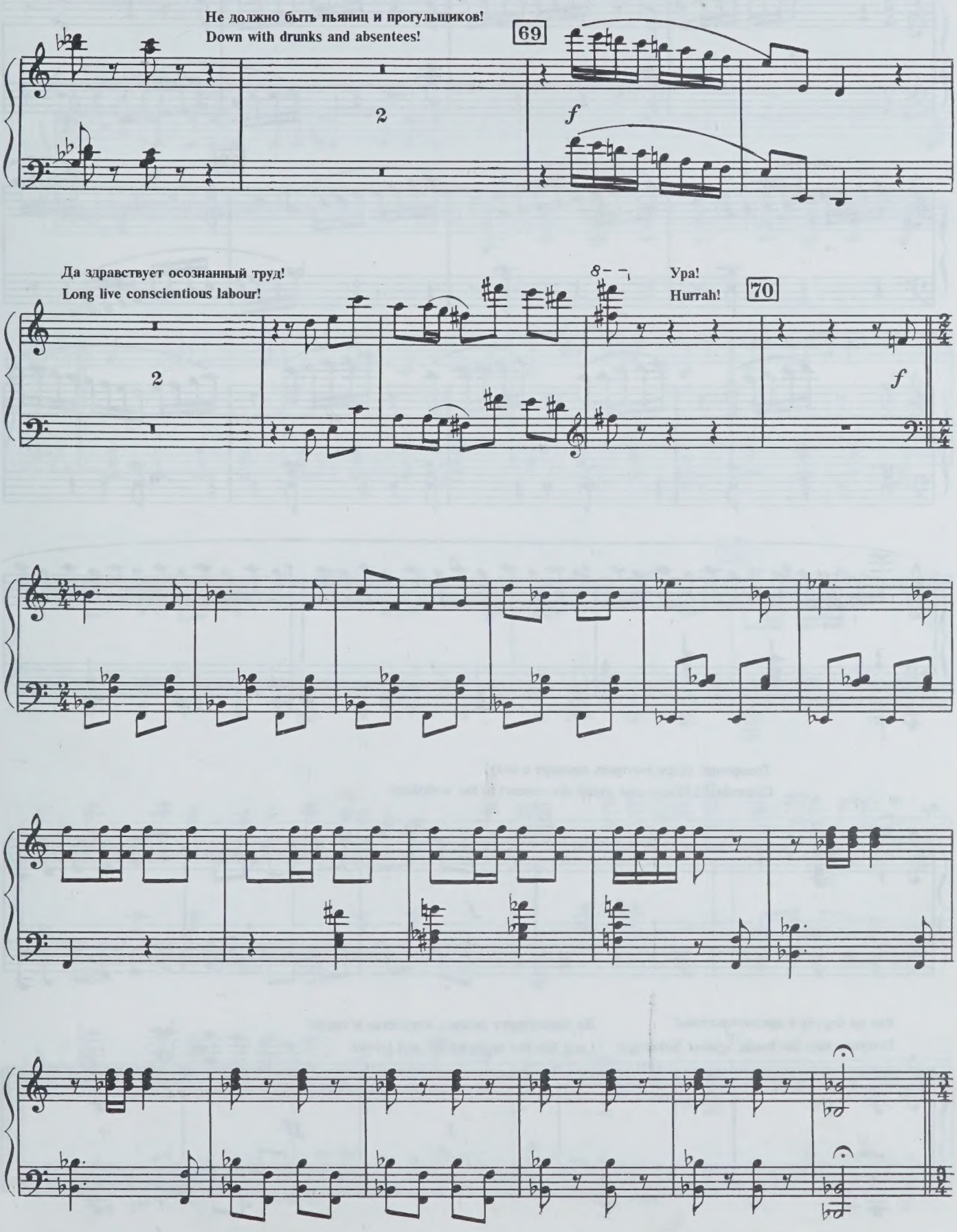
Темпы нужны!
We need high work tempos!

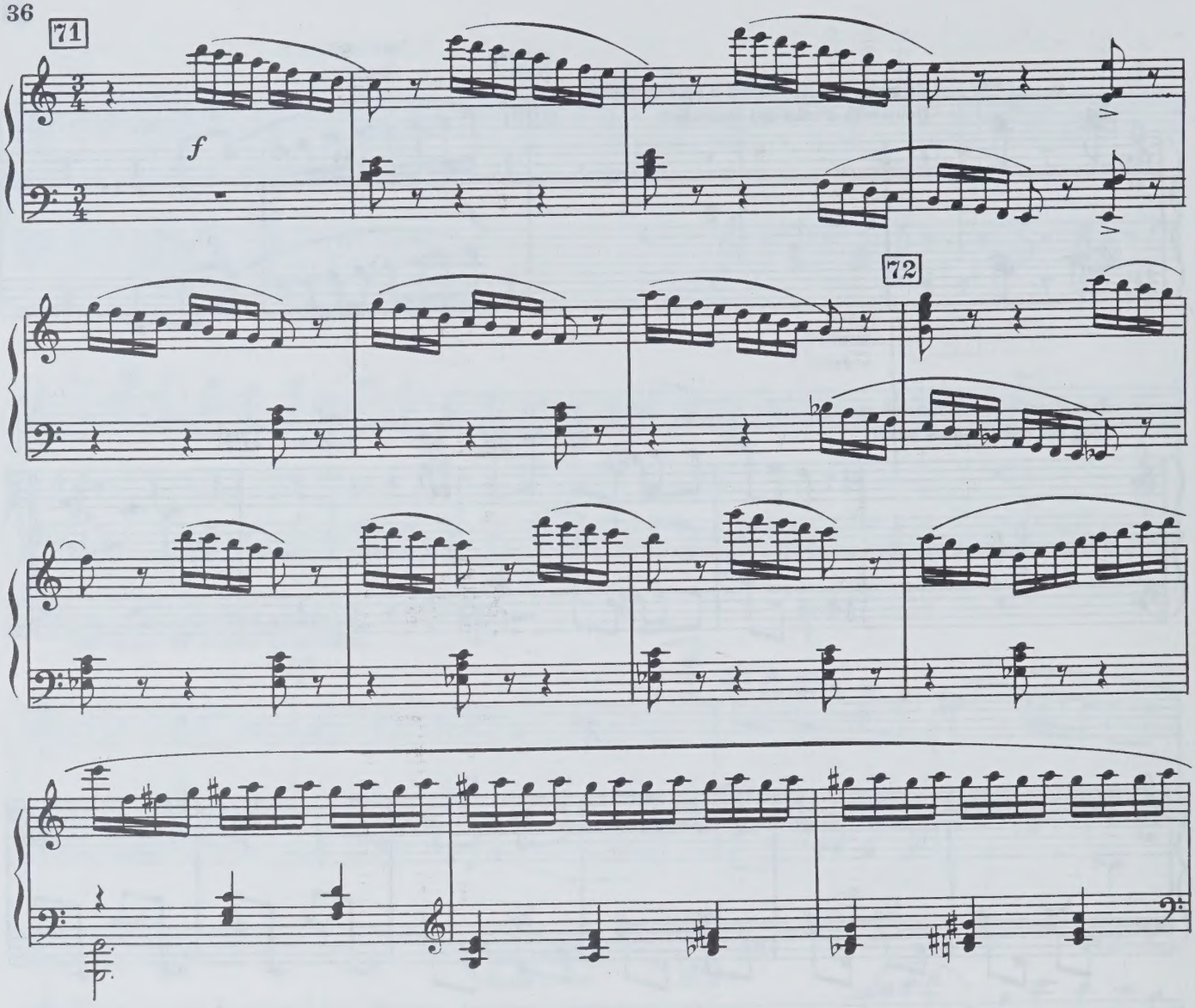


*Начиная с данного такта в музыкальную ткань включаются усиленные через микрофон реплики оратора, выступающего на митинге.

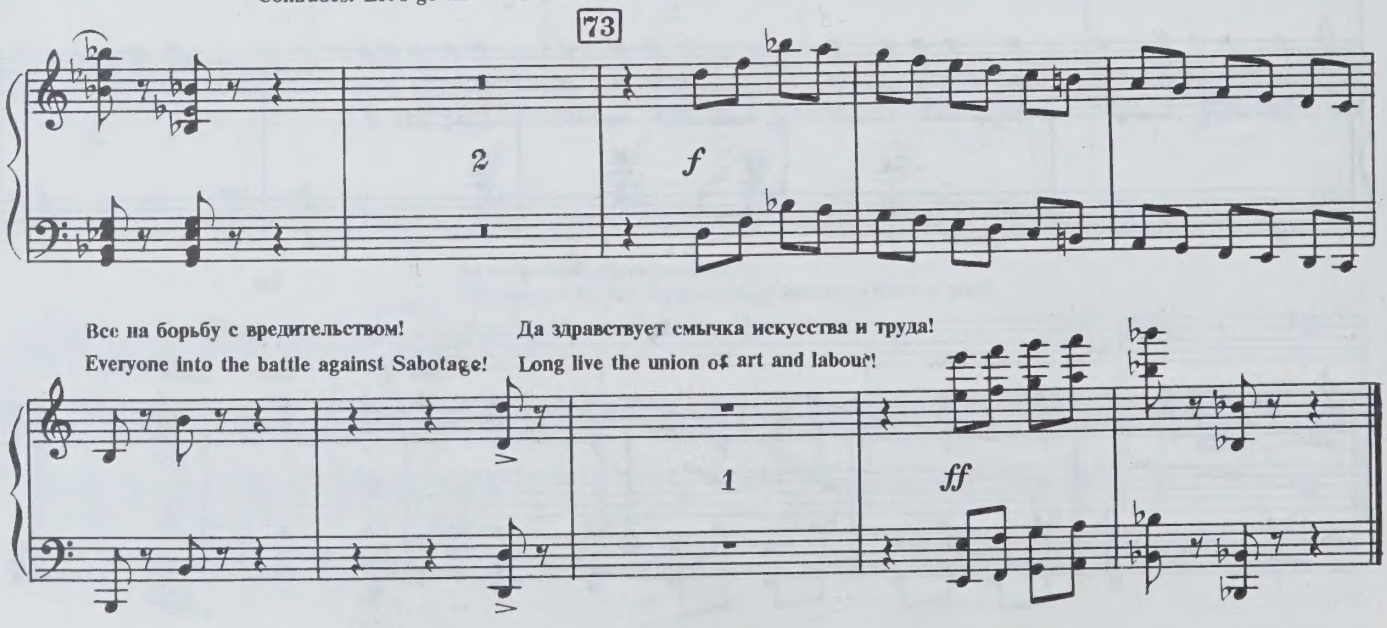
*Beginning with this bar, the music combines with the statements of an orator addressing the meeting, his voice magnified by a microphone.


В четыре года!
In four years!
66
1
p
Работа...
Work...
f
За социалистическое соревнование...
Full support for socialist competition...
67
1
p
ударничество...
shock labour...
68
1
за встречный промфинплан...
Full support for the supplementary industrial finance plan!
1


Не должно быть пьяниц и прогульщиков!
Down with drunks and absentees!
69
2
f
Да здравствует осознанный труд!
Long live conscientious labour!
Ура!
Hurrah!
70
2
f



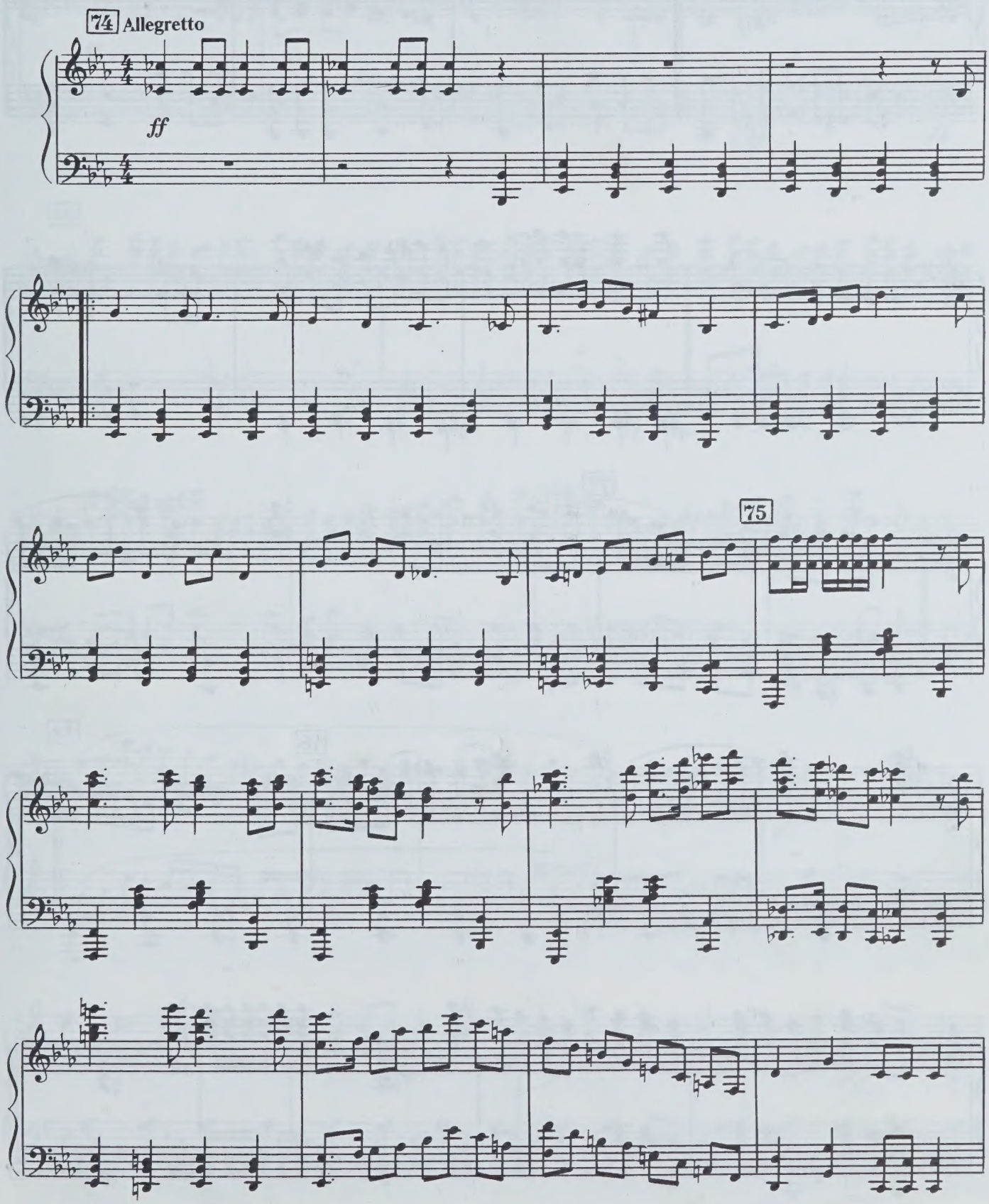
Товарищи! Идем смотреть концерт в цеху!
Comrades! Let's go and watch the concert in the workshop!

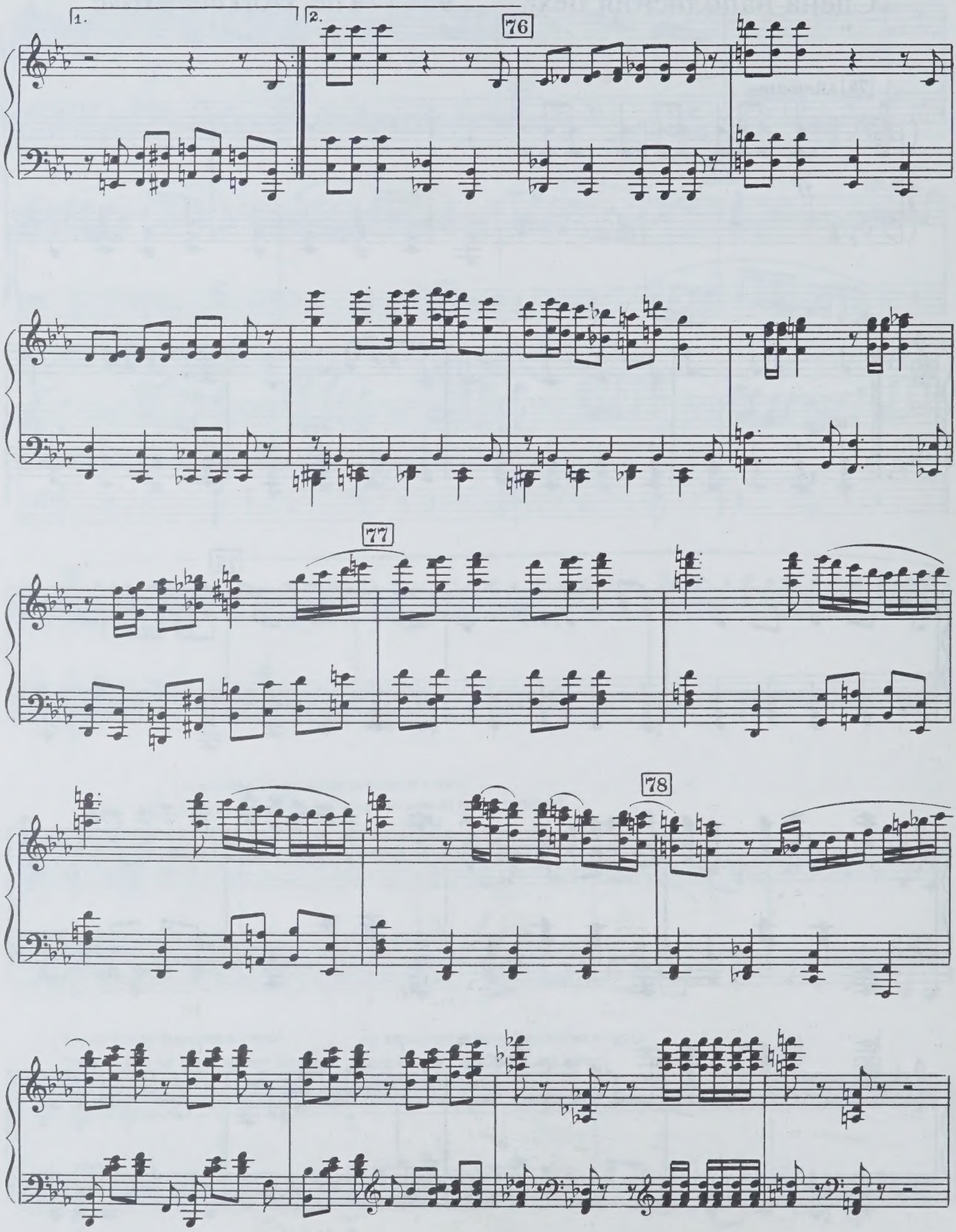


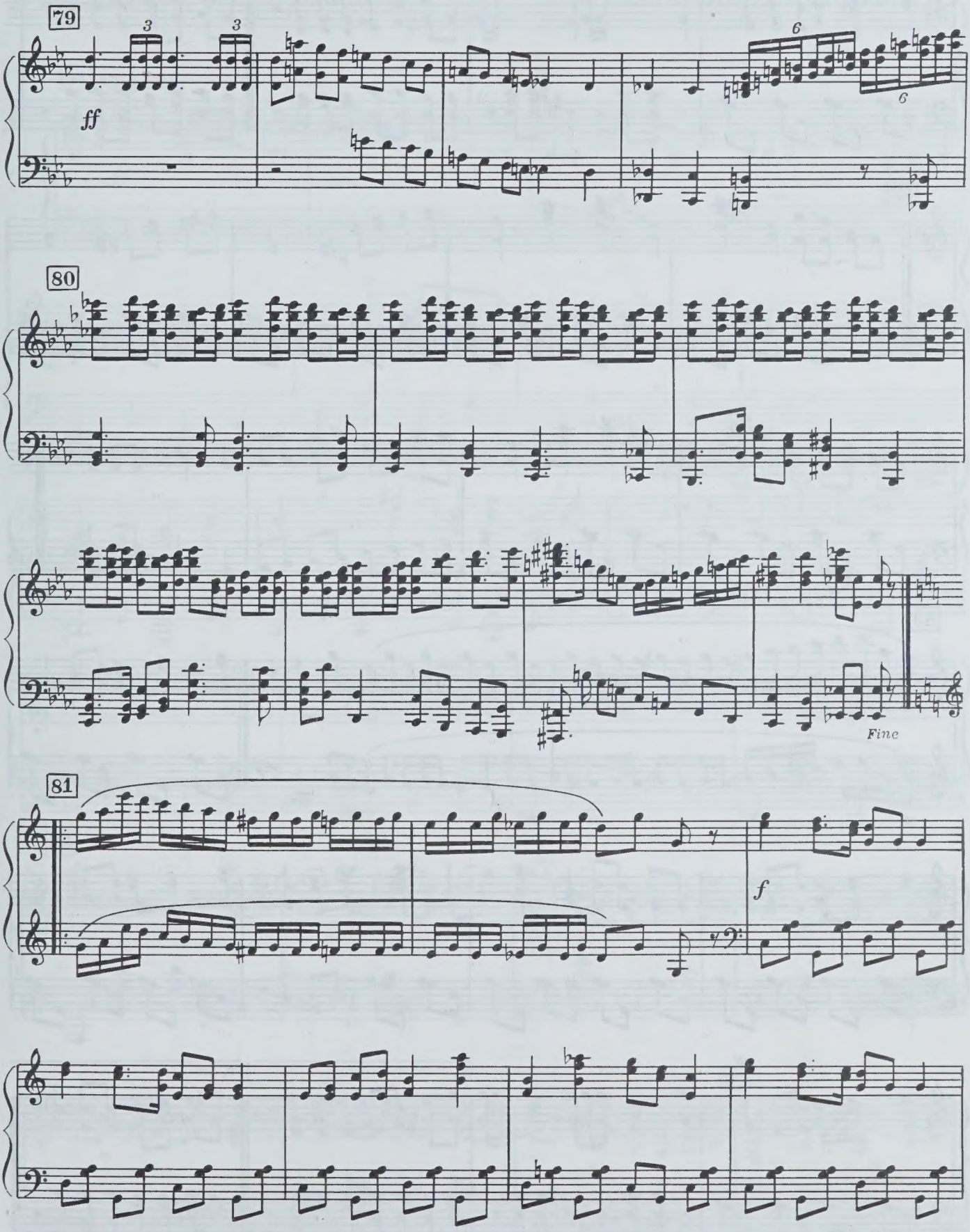
Все на борьбу с вредительством!
Everyone into the battle against Sabotage!

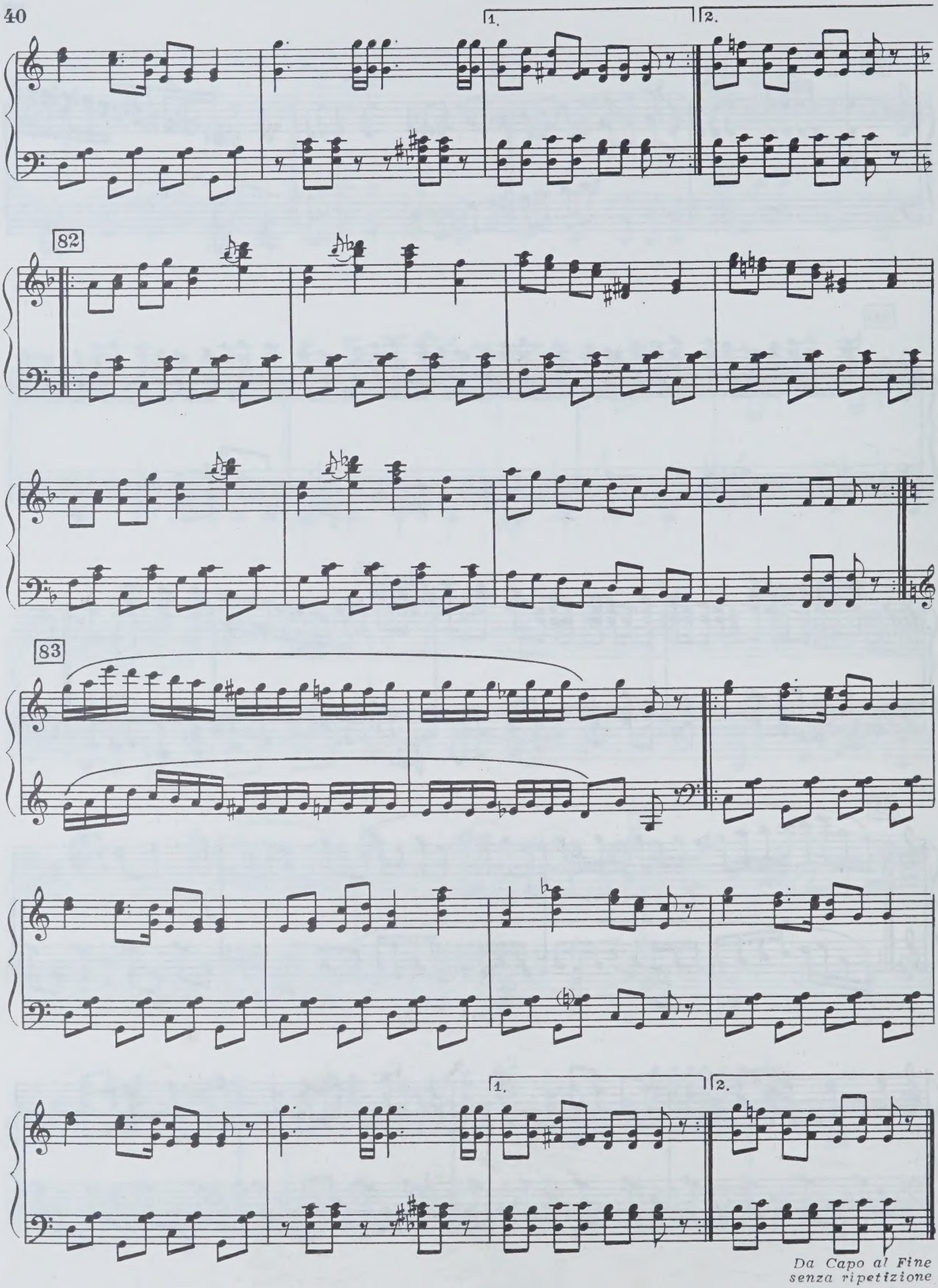
Да здравствует смычка искусства и труда!
Long live the union of art and labour!

Сцена наполнения цеха 9 The Workers Arrive

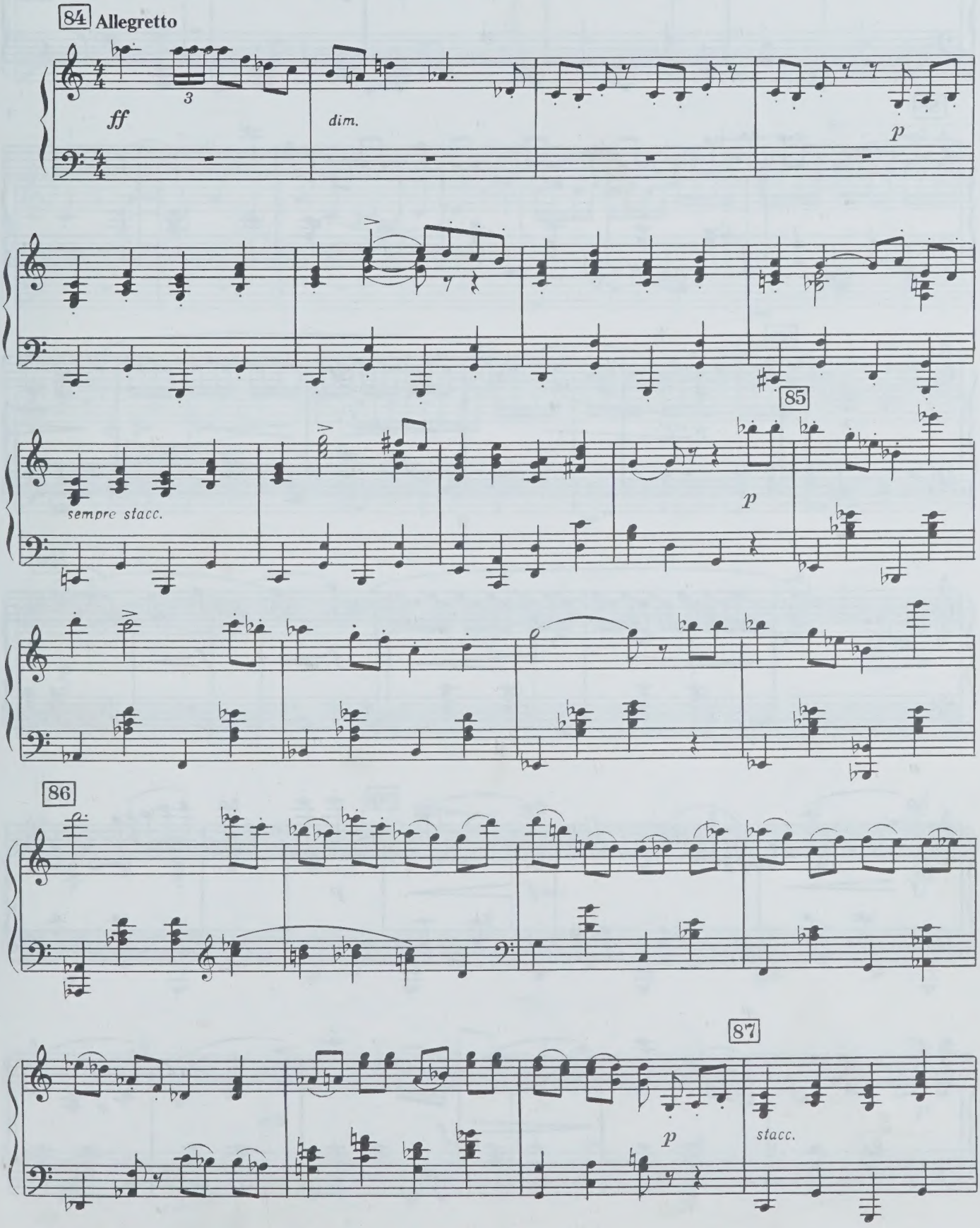


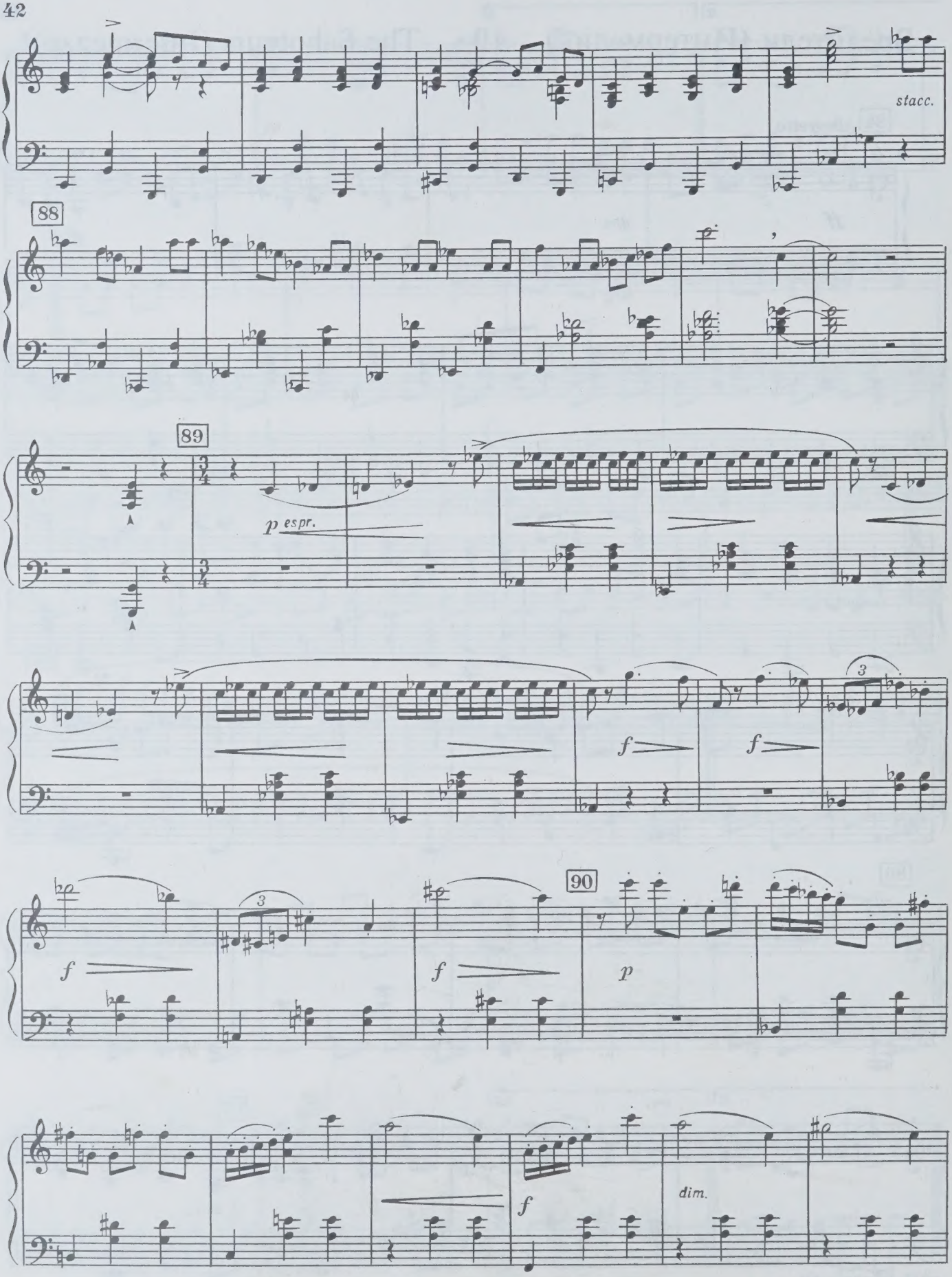

1.
2.
76
77
78

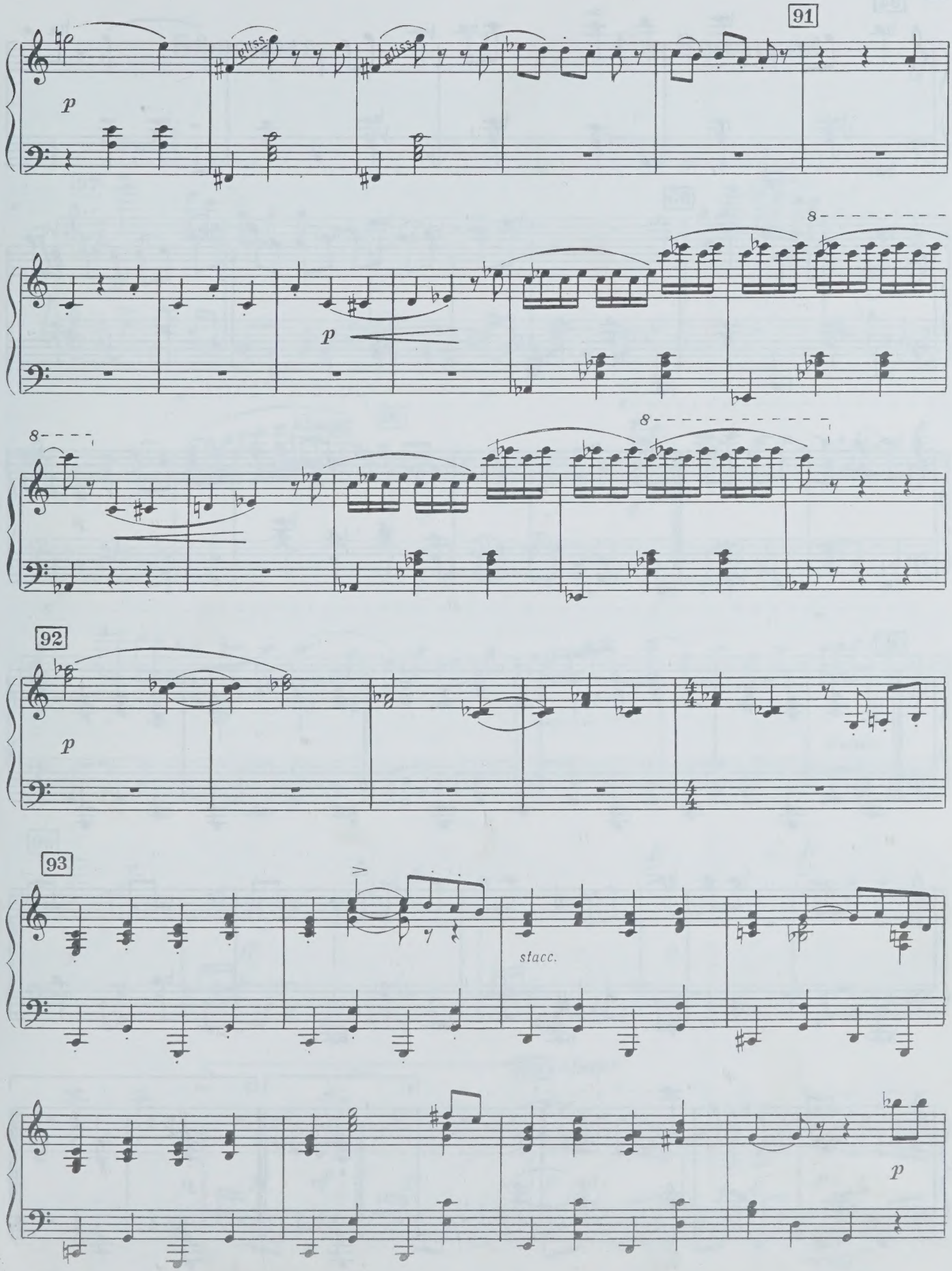

79
ff
80
Fine
81
f

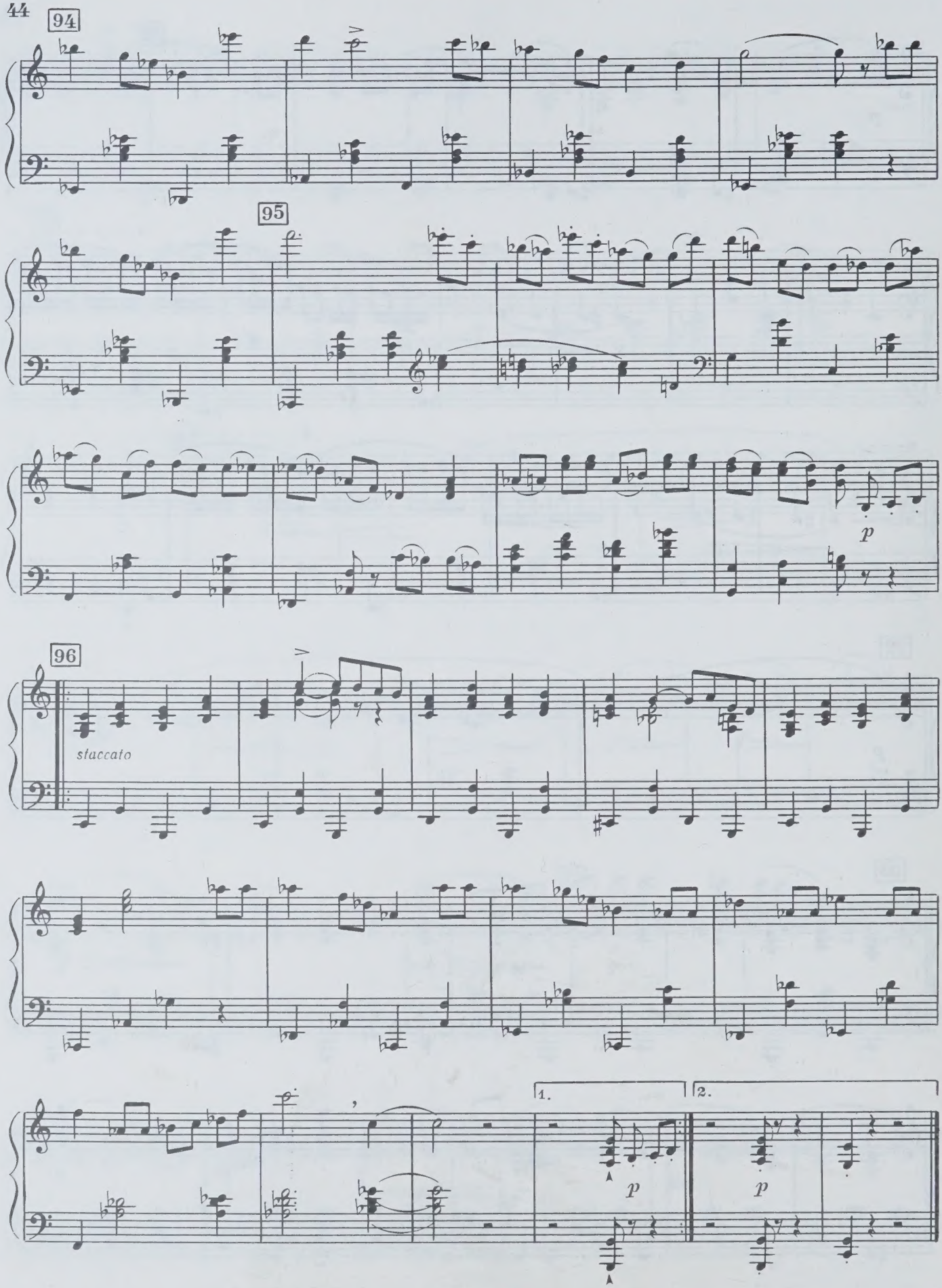

1.
2.
82
83
1.
2.
Da Capo al Fine
senza ripetizione

Вредители (Интермедия) 10 The Saboteurs (Intermezzo)

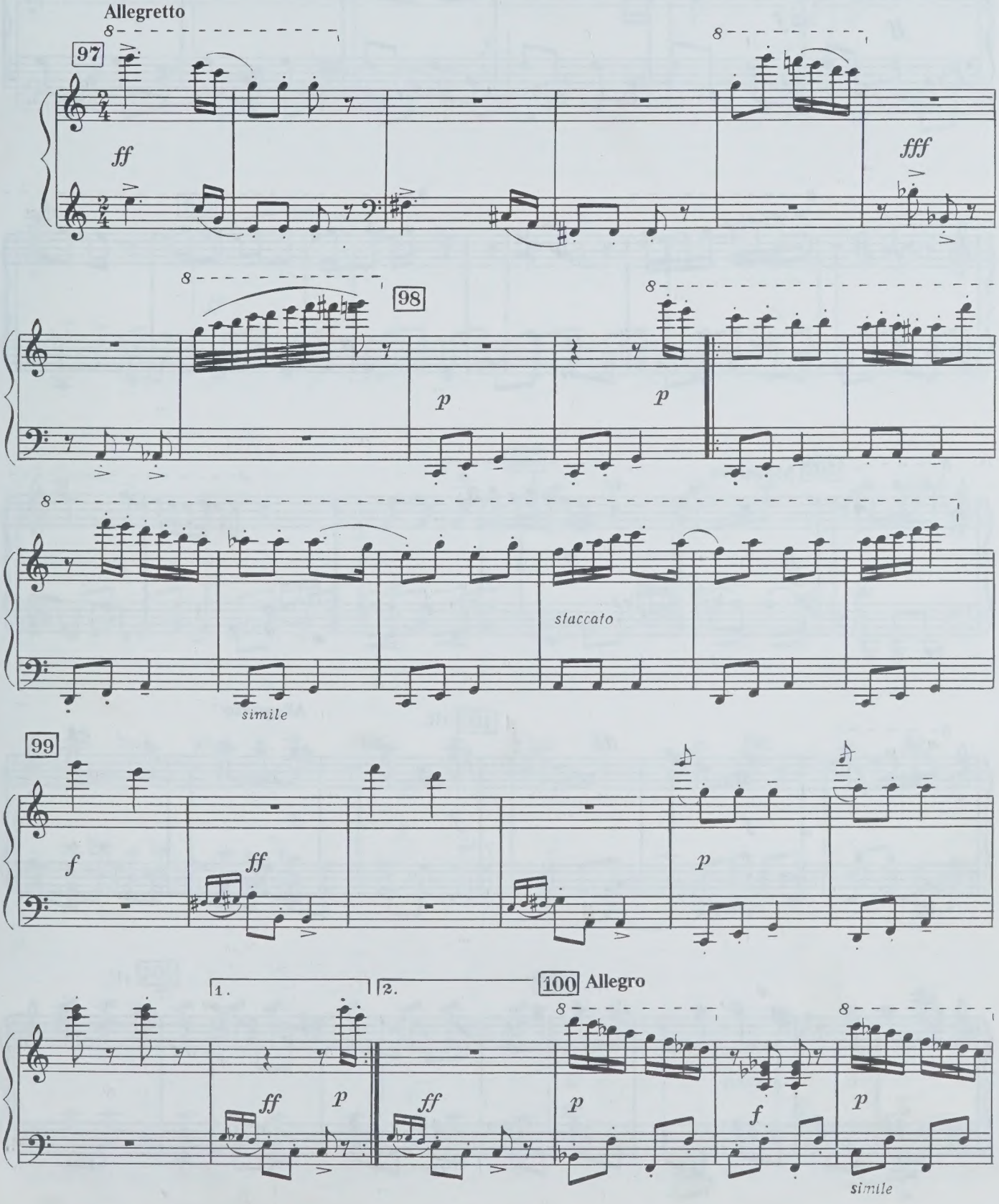


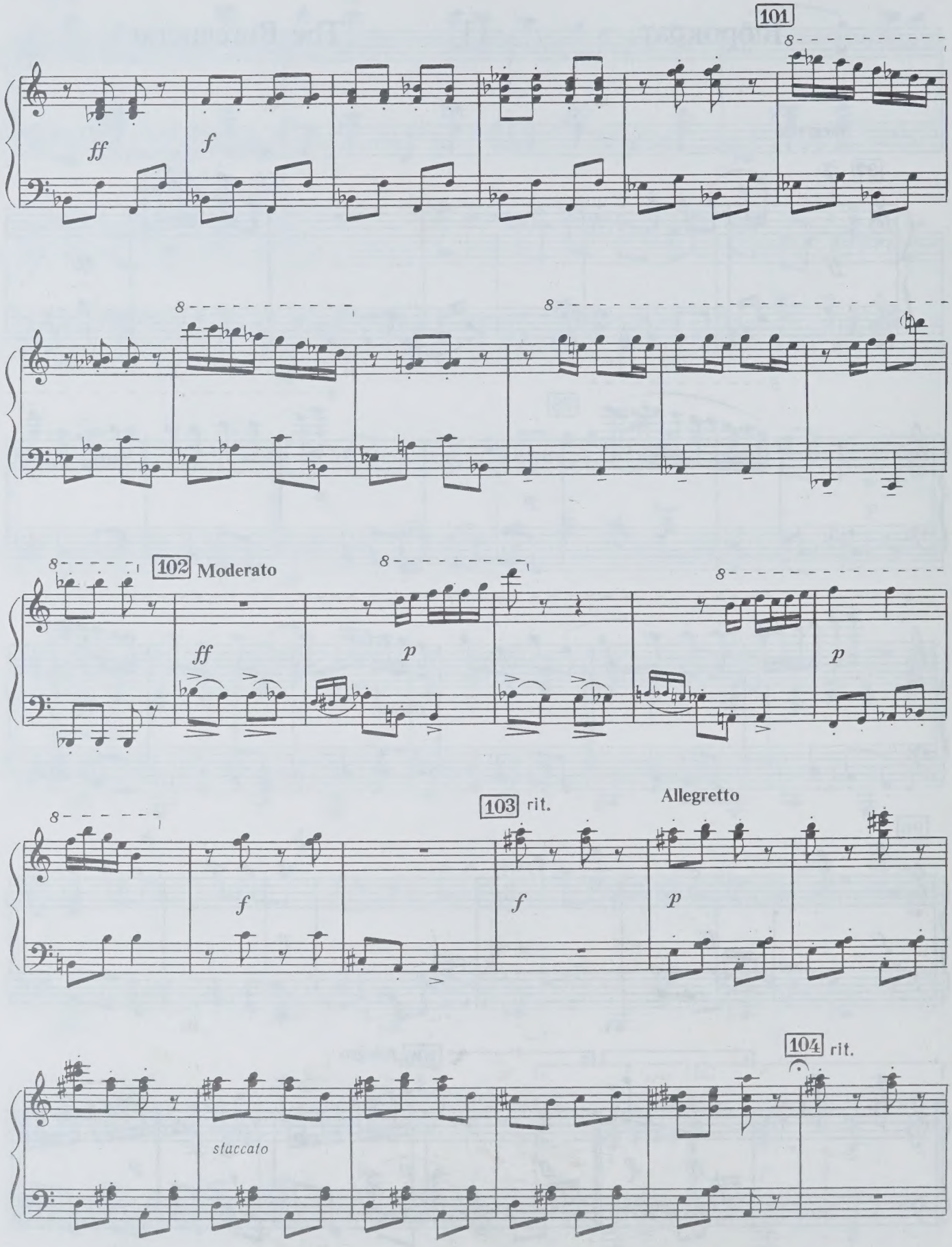

stacc.
88
89
p espr.
f
f
3
f
3
f
90
p
dim.

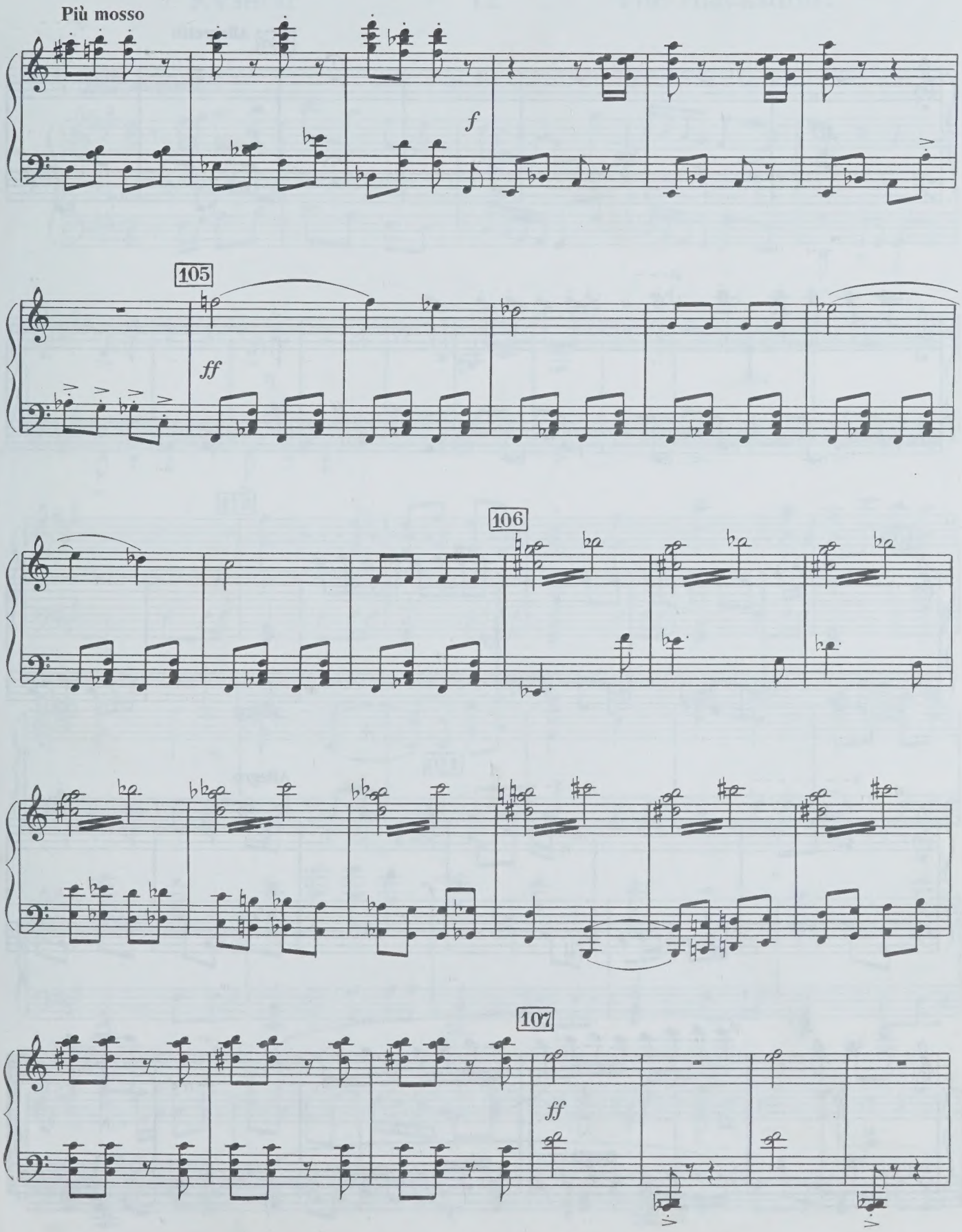

91
p
glissando
glissando
8
p
8
8
92
p
93
stacc.
p

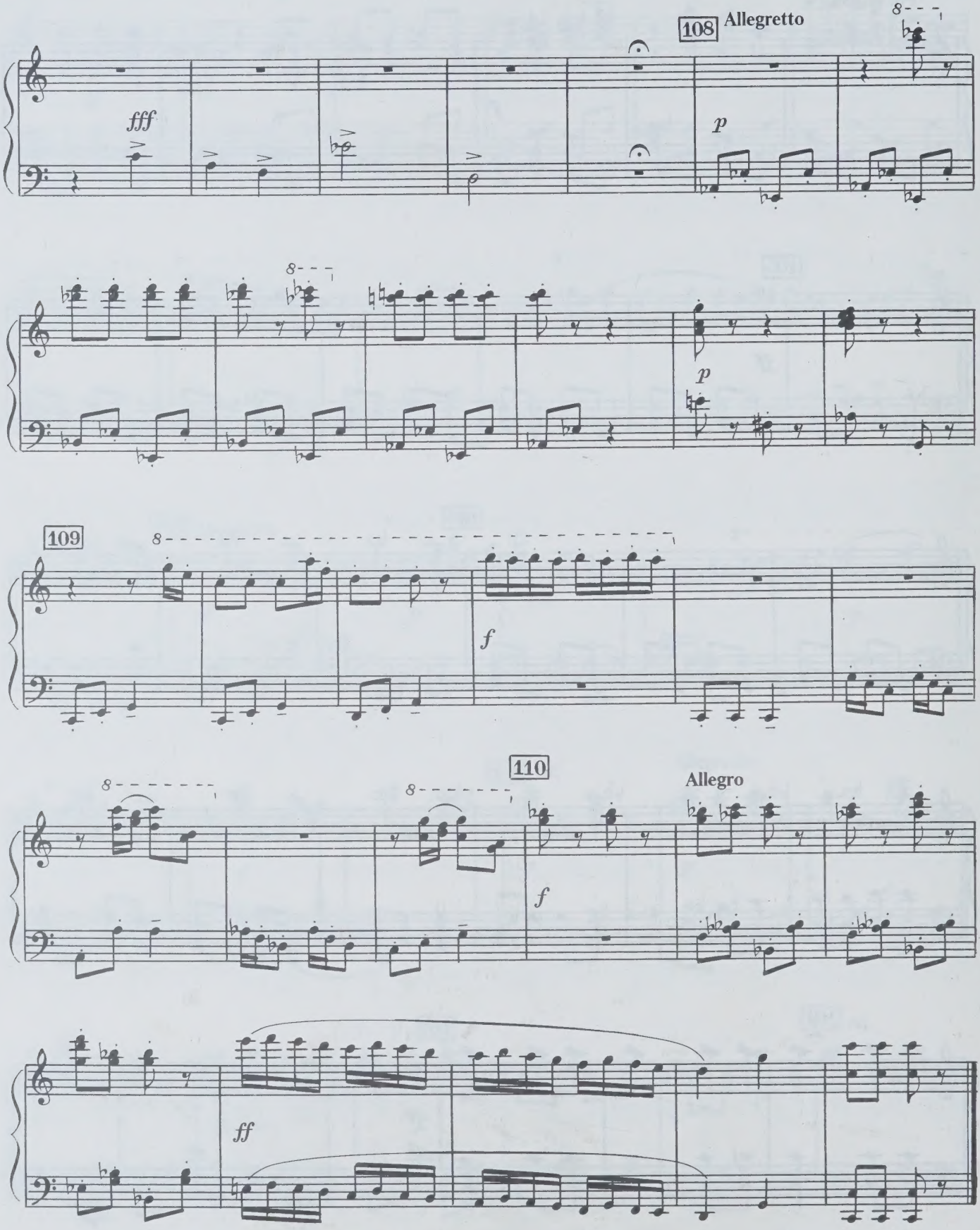

94
95
96
staccato
p
p
p
1.
2.

Бюрократ 11 The Bureaucrat

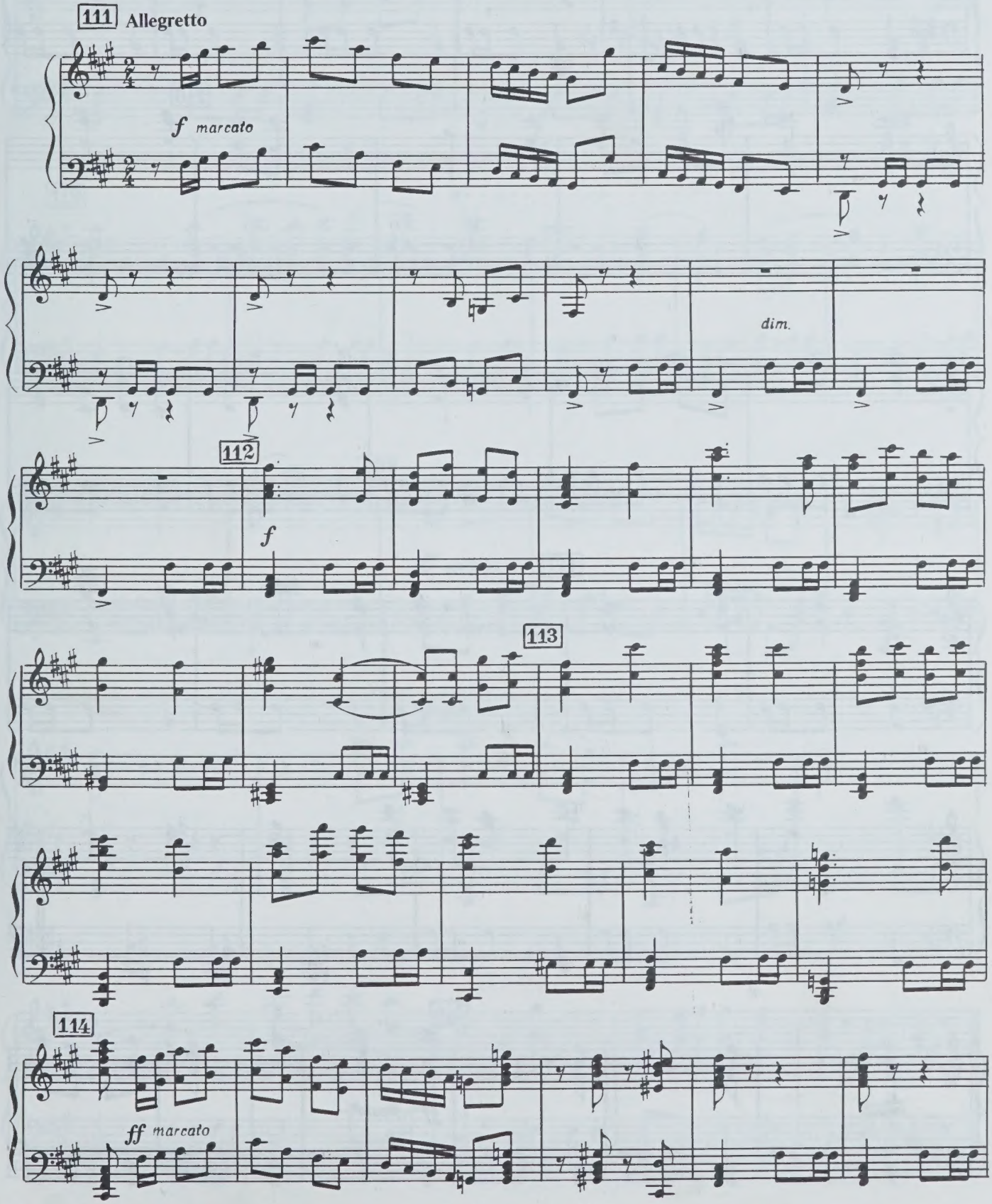


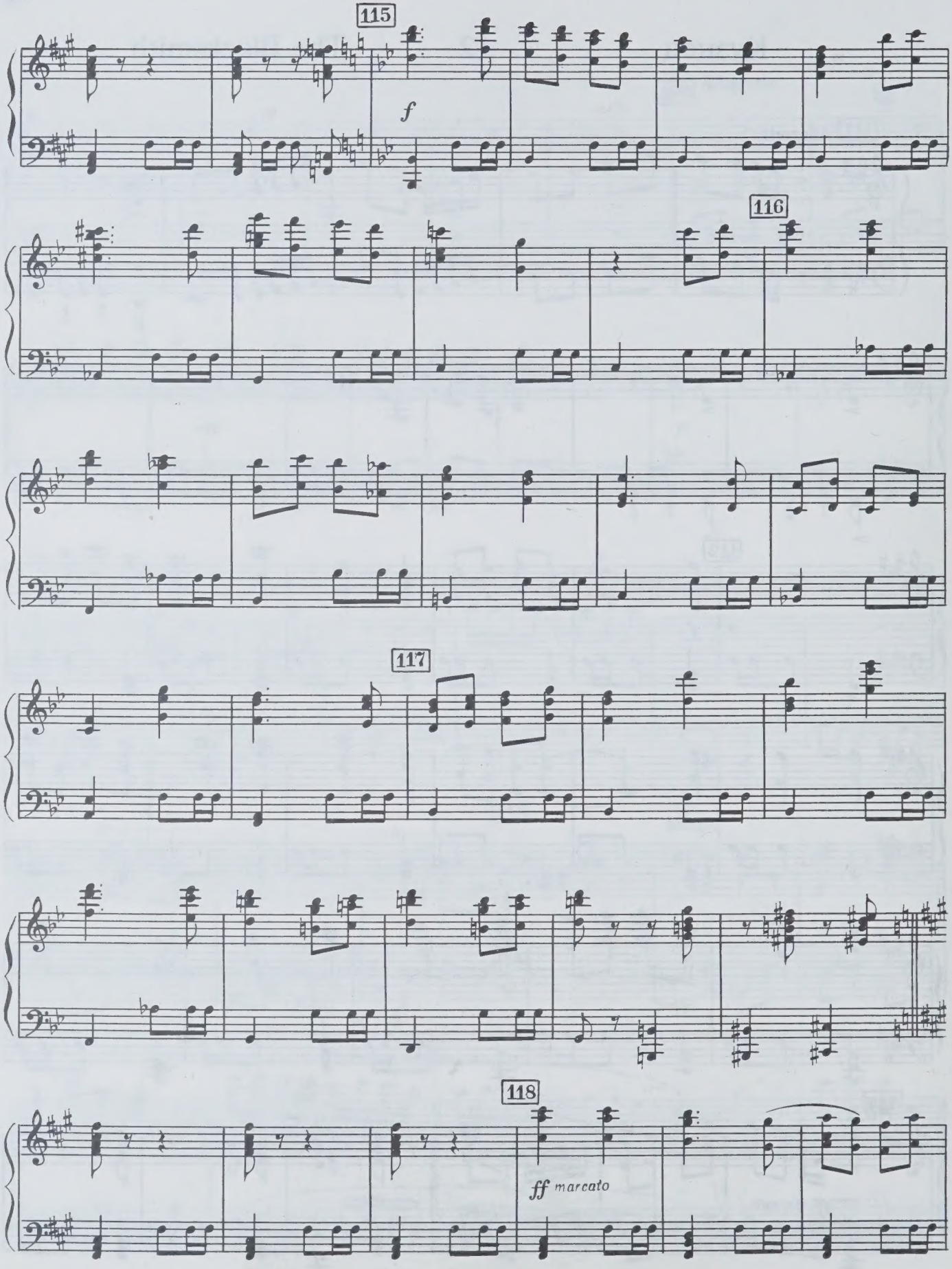

101
ff
f
102 Moderato
ff
p
p
103 rit.
Allegretto
f
f
p
104 rit.
staccato

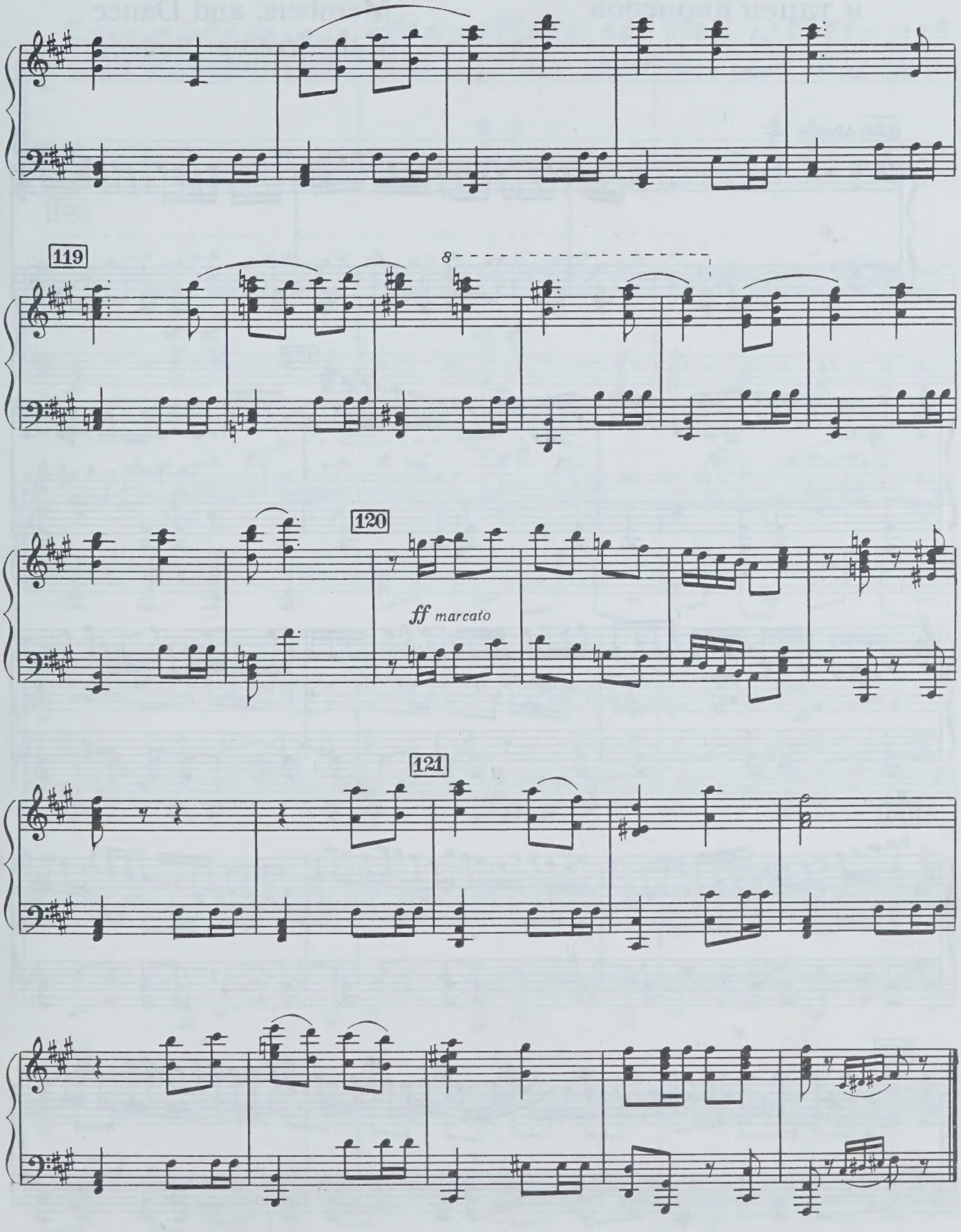

Più mosso
f
105
ff
106
107
ff


108
Allegretto
fff
p
8
p
109
f
110
Allegro
f
ff

Кузнец 12 The Blacksmith

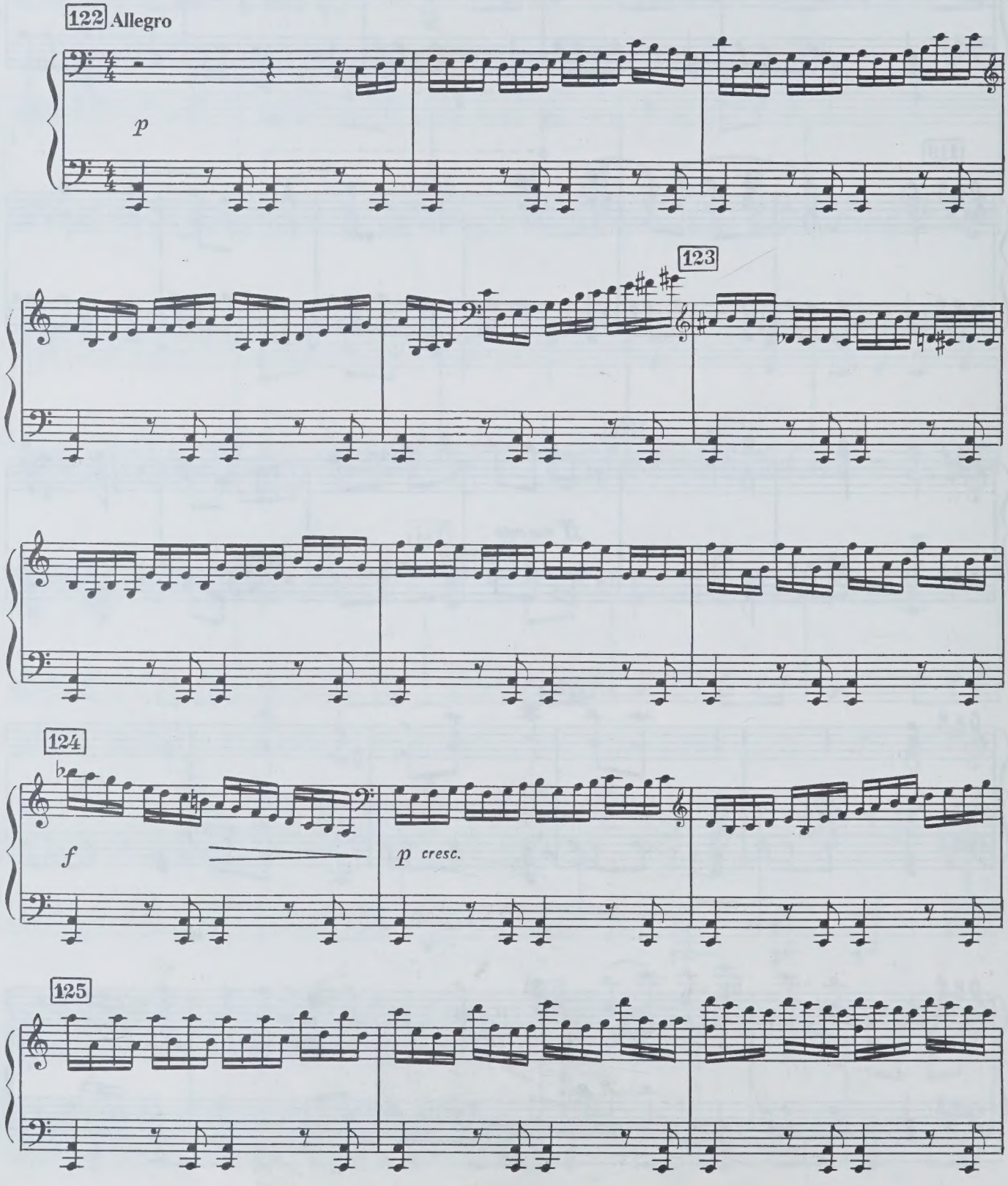


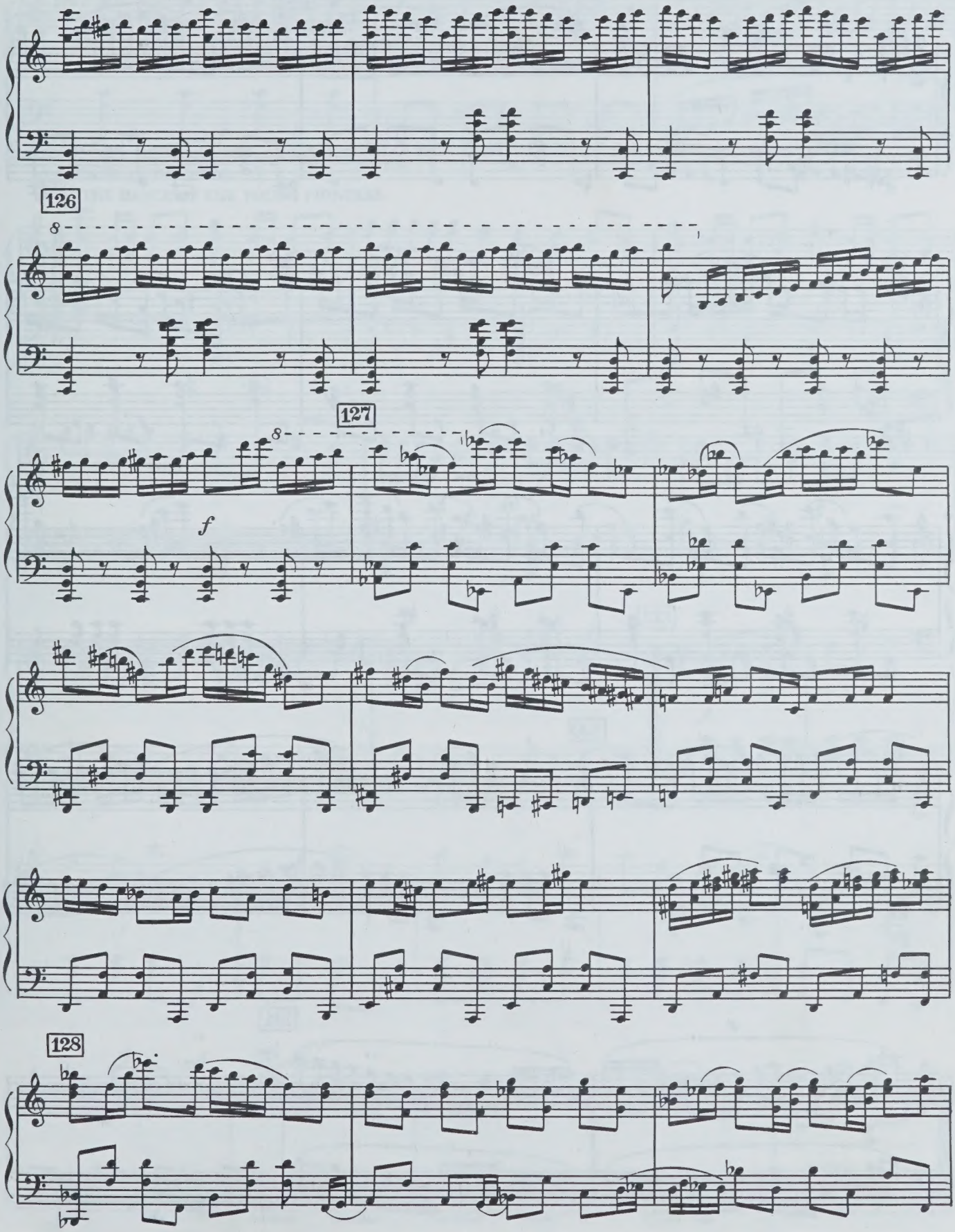

115
f
116
117
118
ff marcato

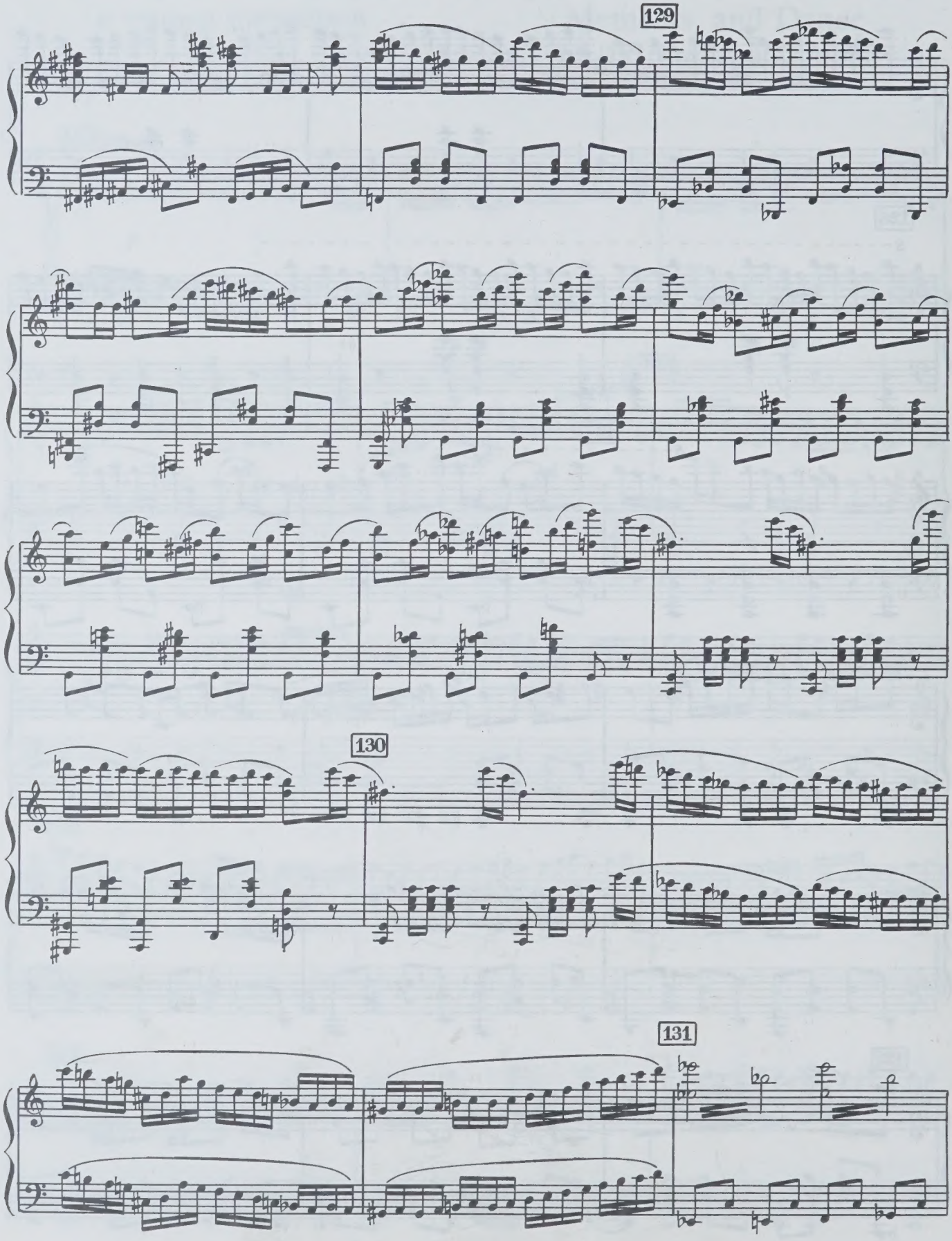

119
8
120
ff marcato
121

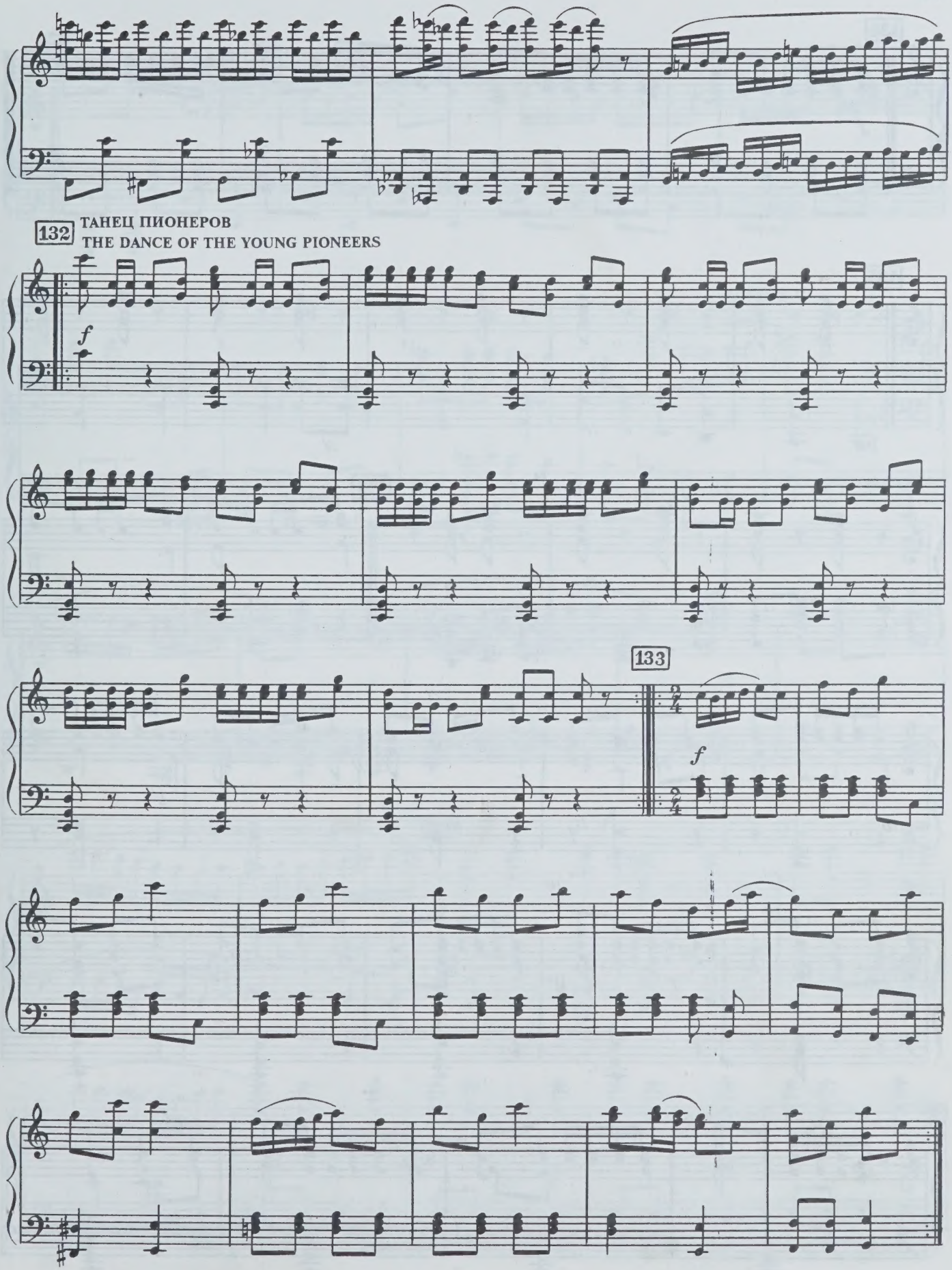
Выход комсомольцев и танец пионеров

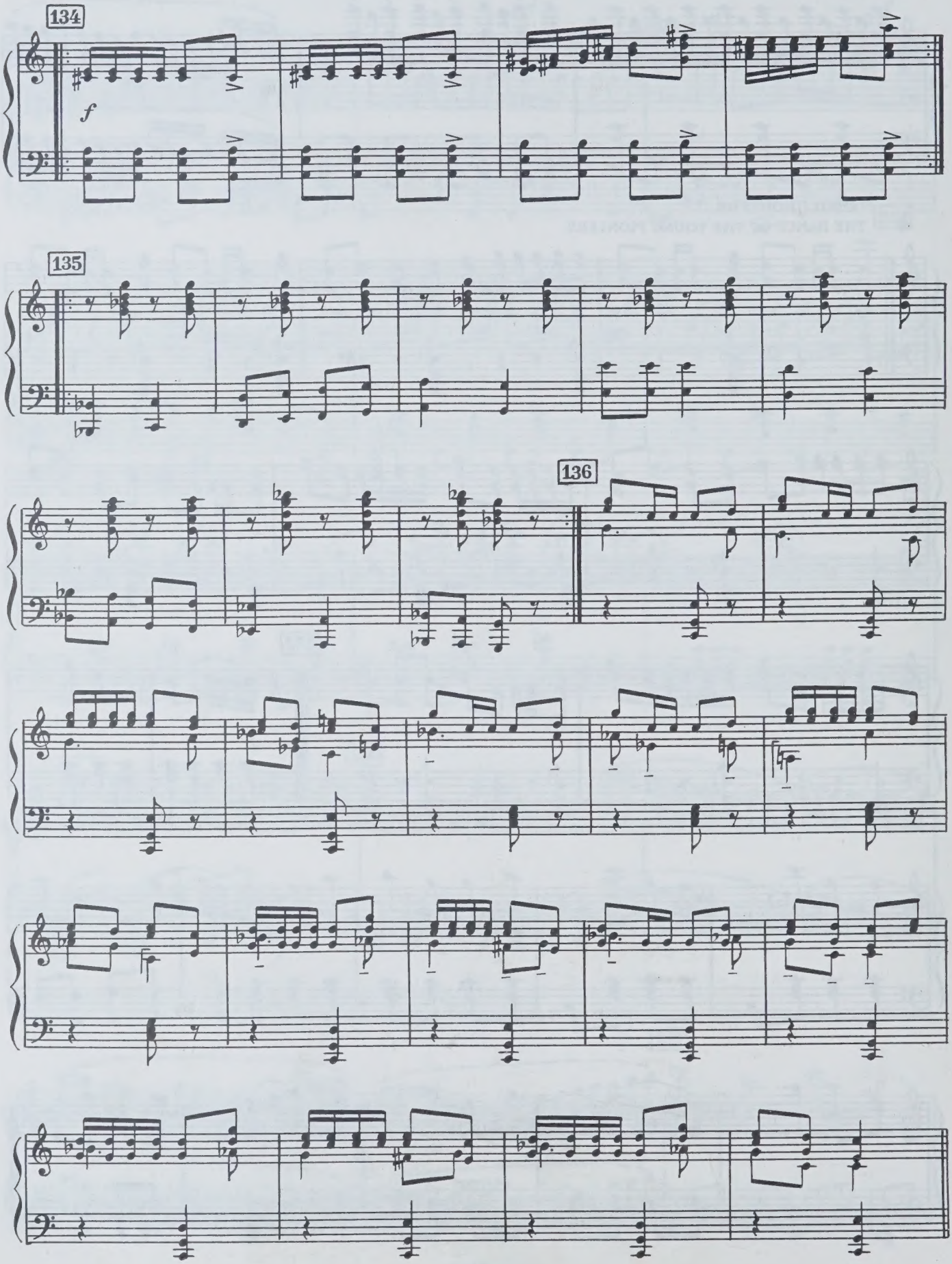
13 The Entry of the Komsomol Members, and Dance of the Young Pioneers

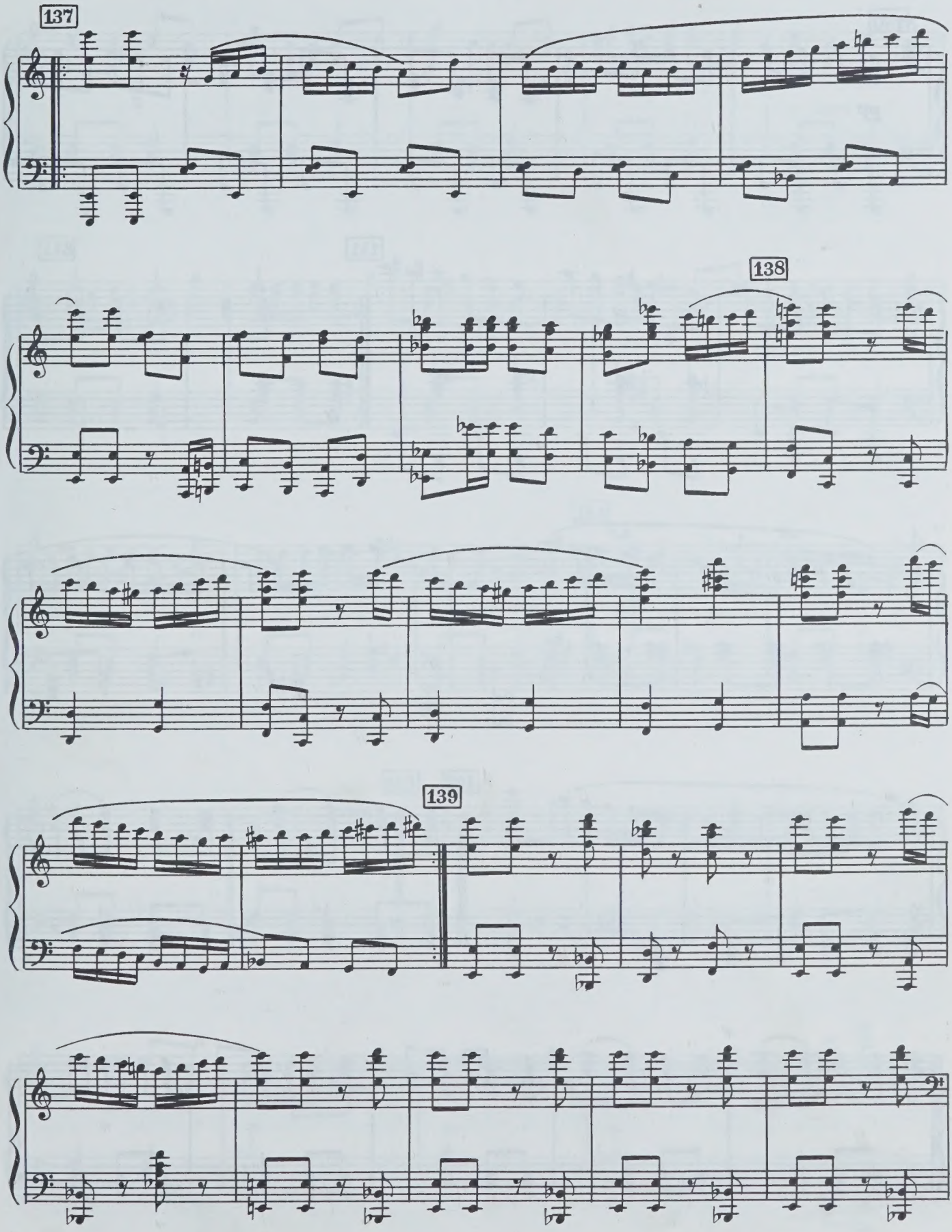


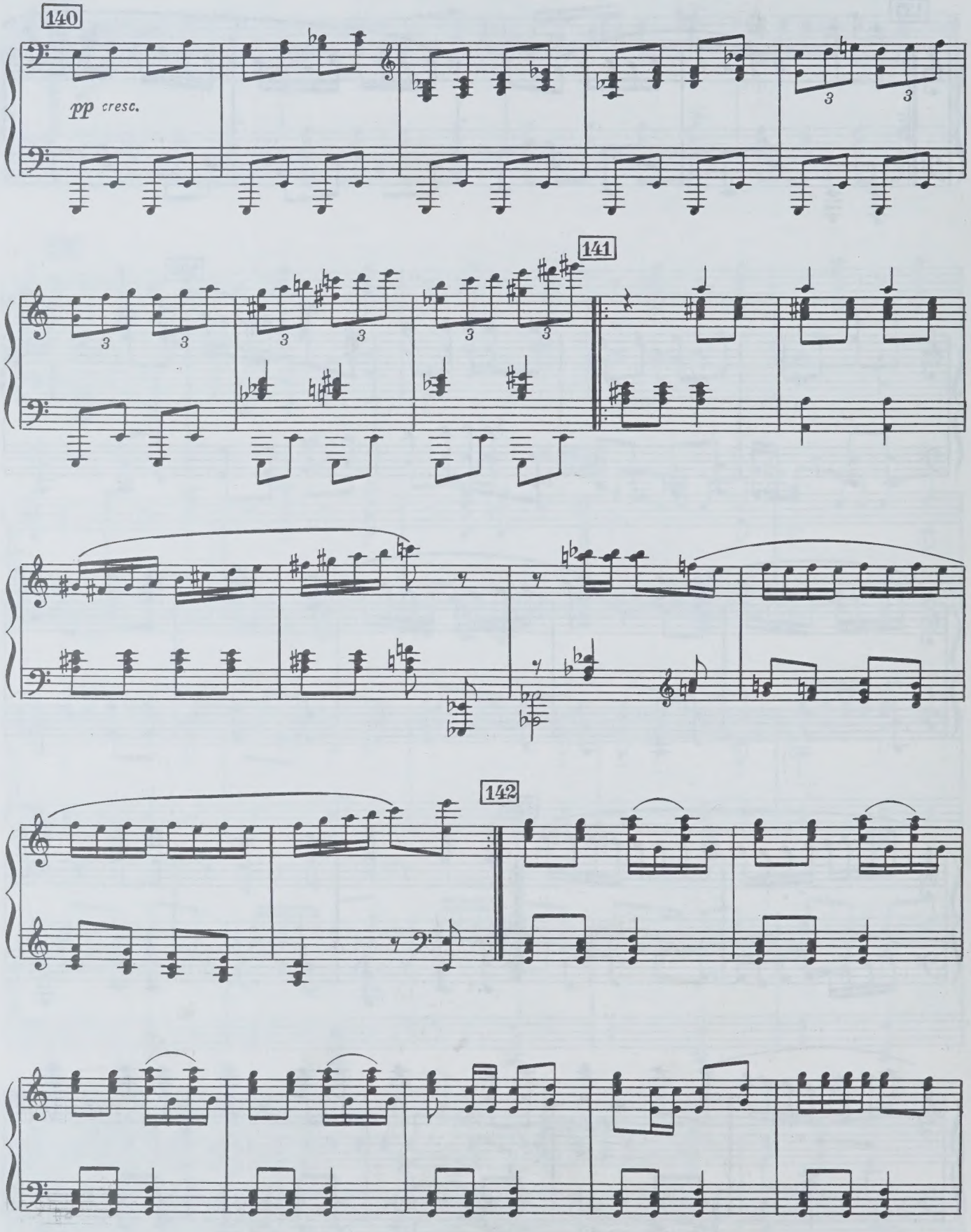

126
8
127
8
f
128

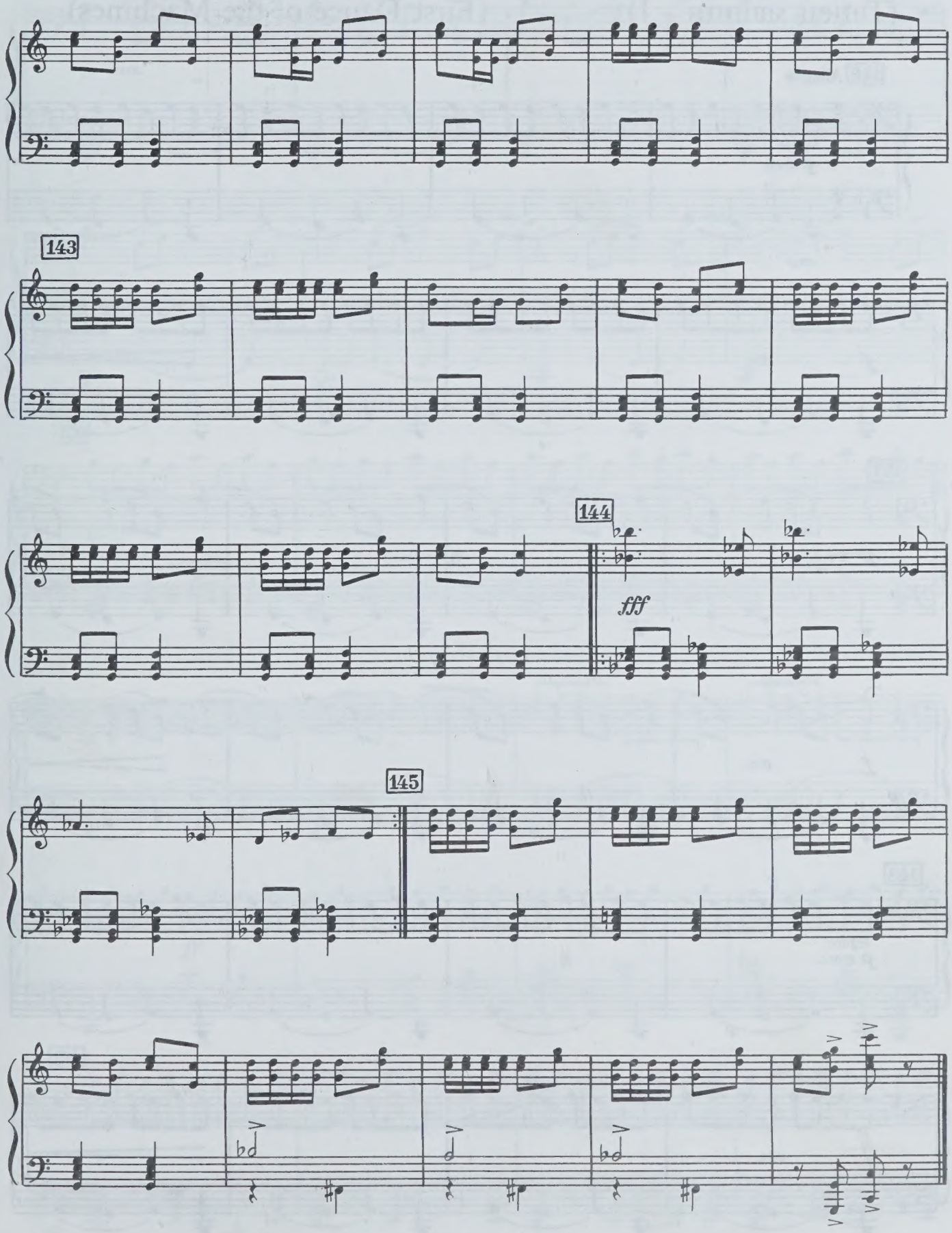

129
130
131


132
ТАНЕЦ ПИОНЕРОВ
THE DANCE OF THE YOUNG PIONEERS
f
133
f

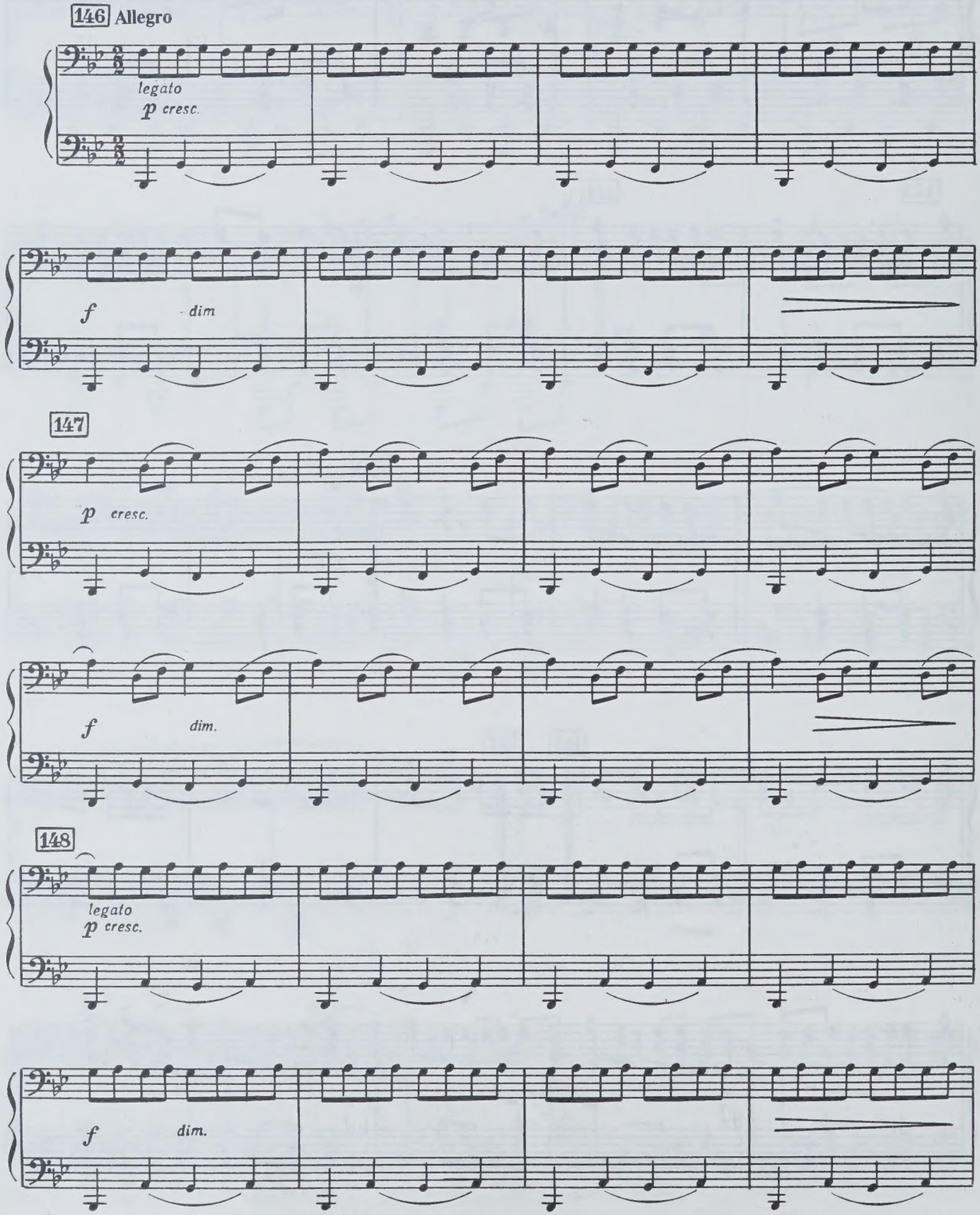

134
f
135
136

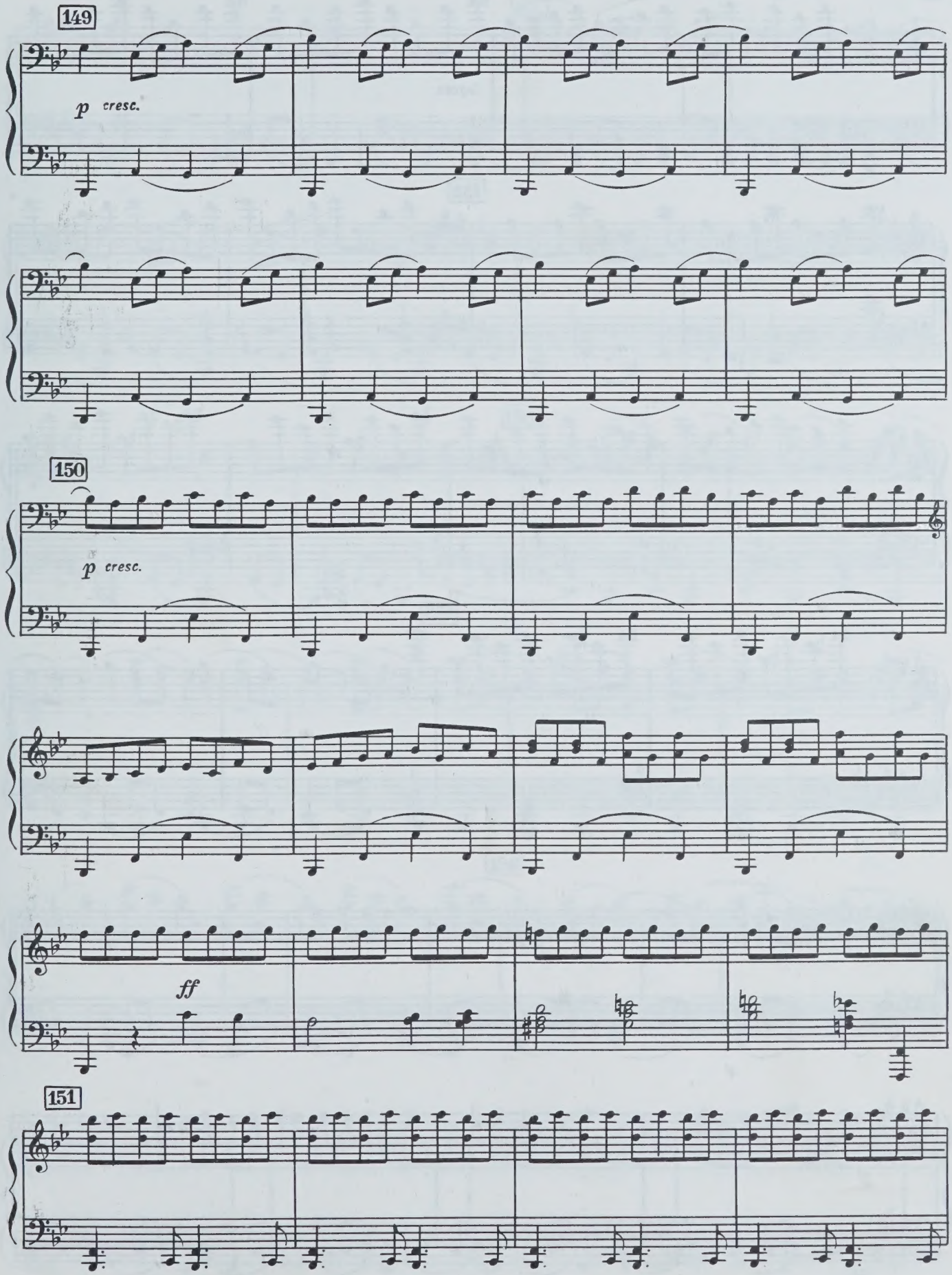

137
138
139

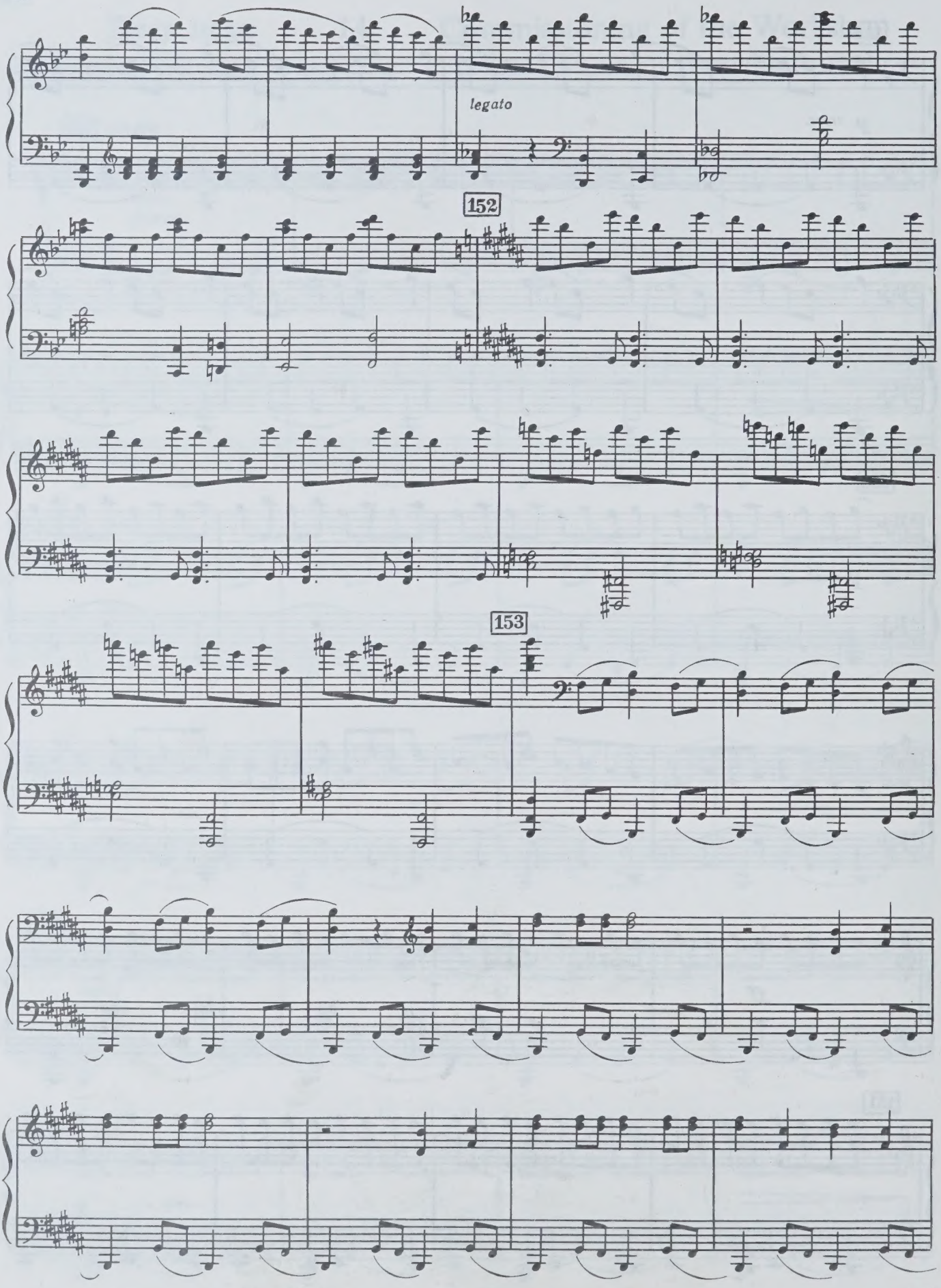

140
pp cresc.
141
142

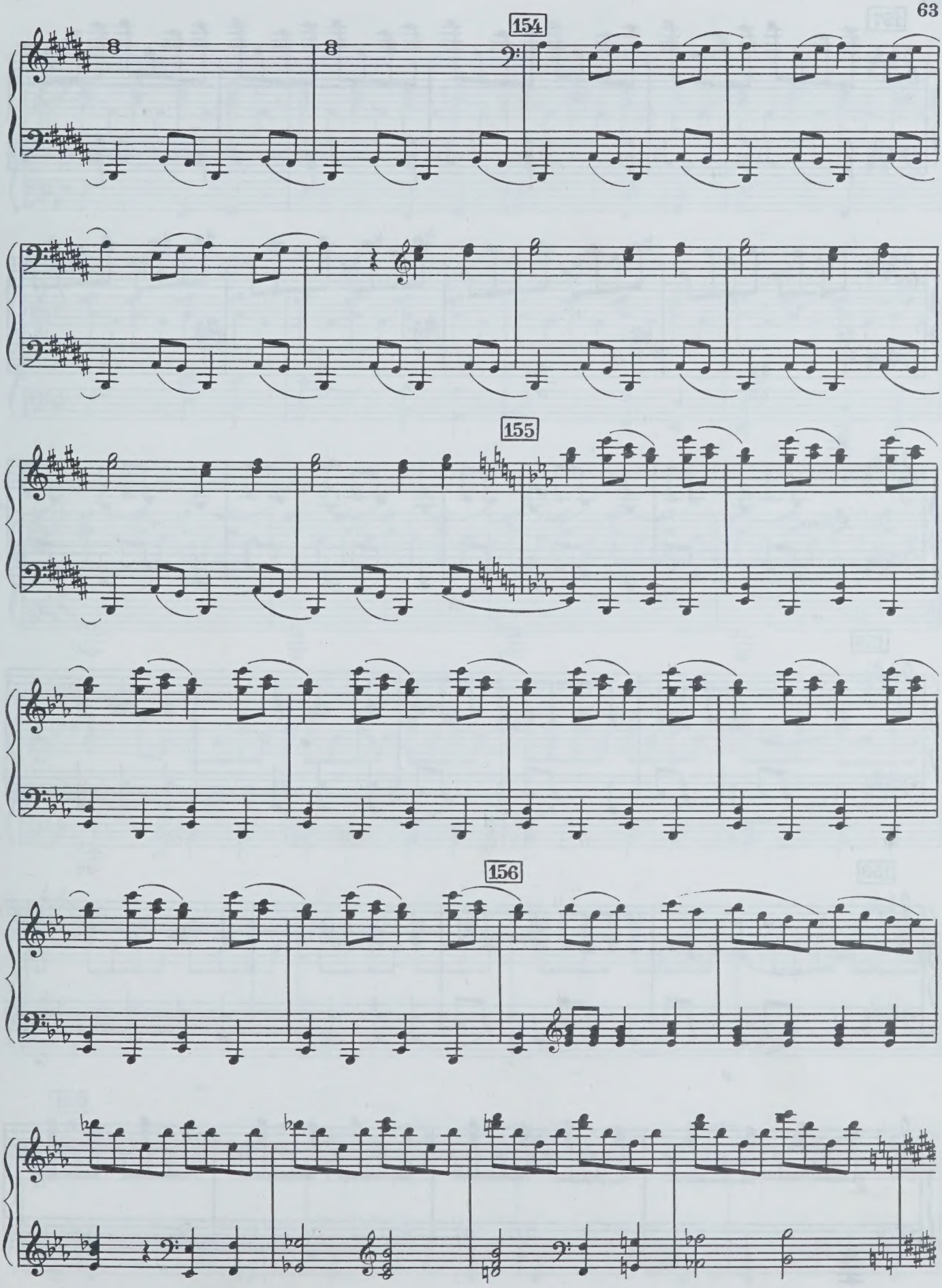

143
144
fff
145

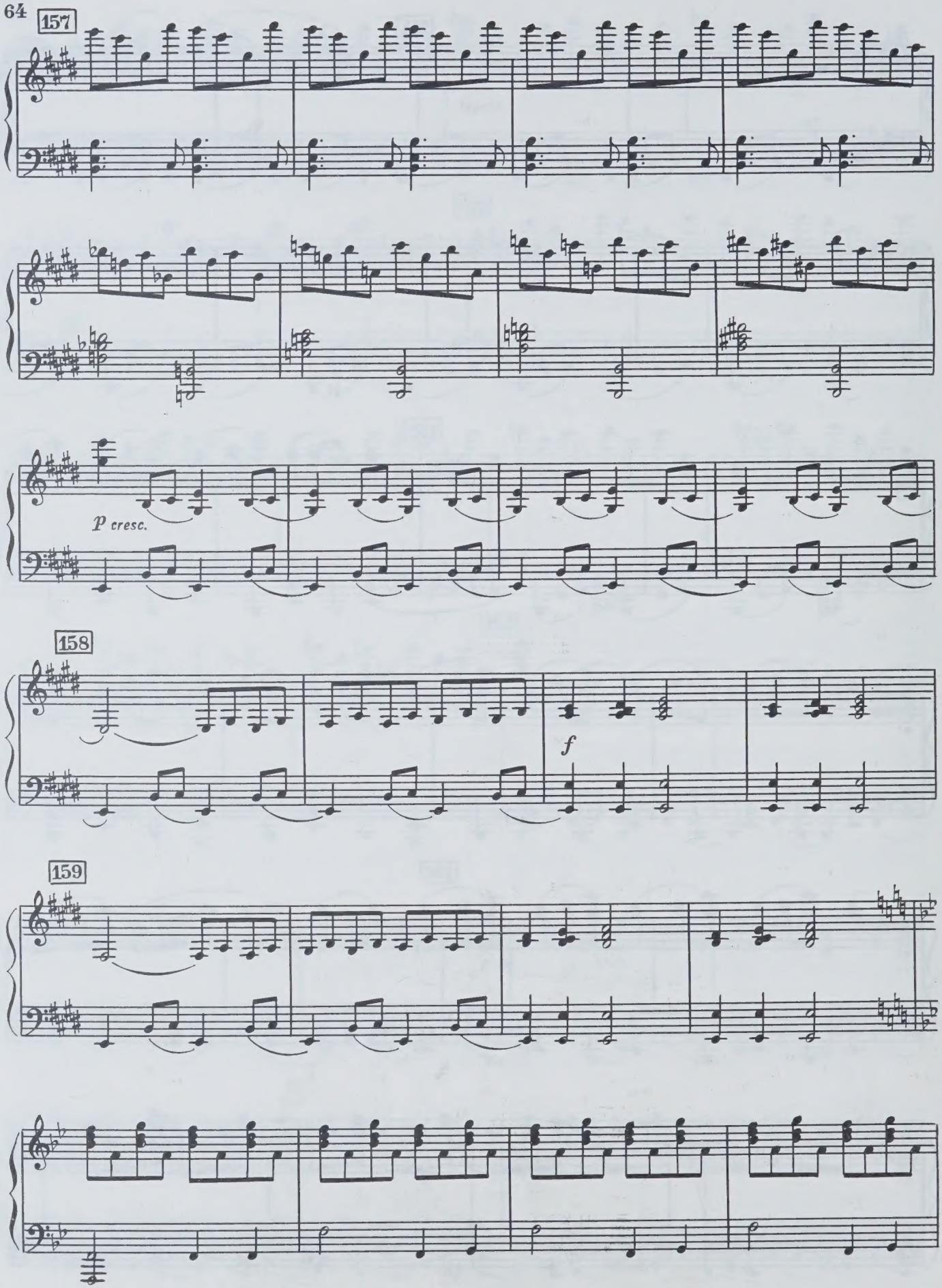
Пуск цеха (Танец машин - I) 14 Commissioning of the Workshop (First Dance of the Machines)

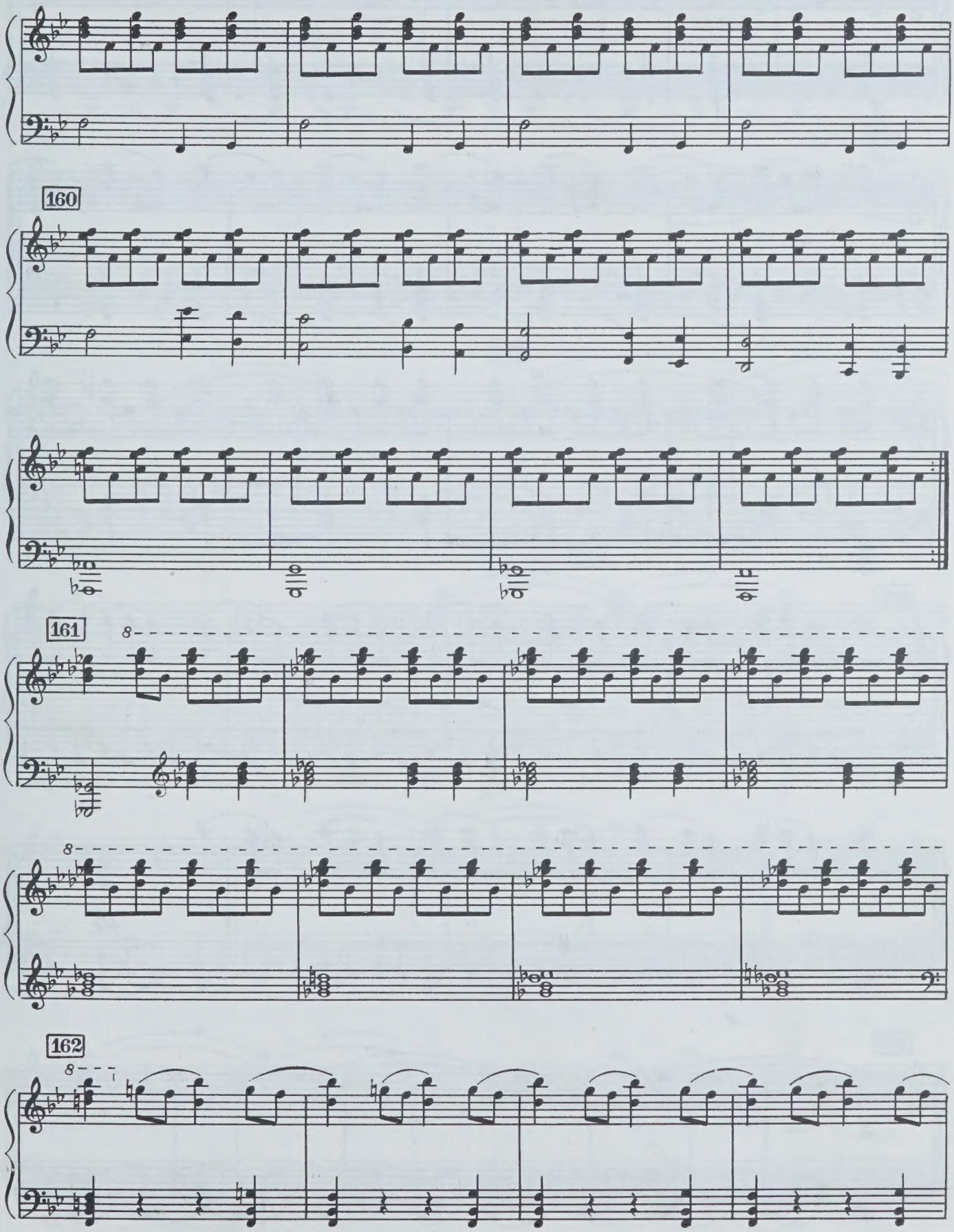


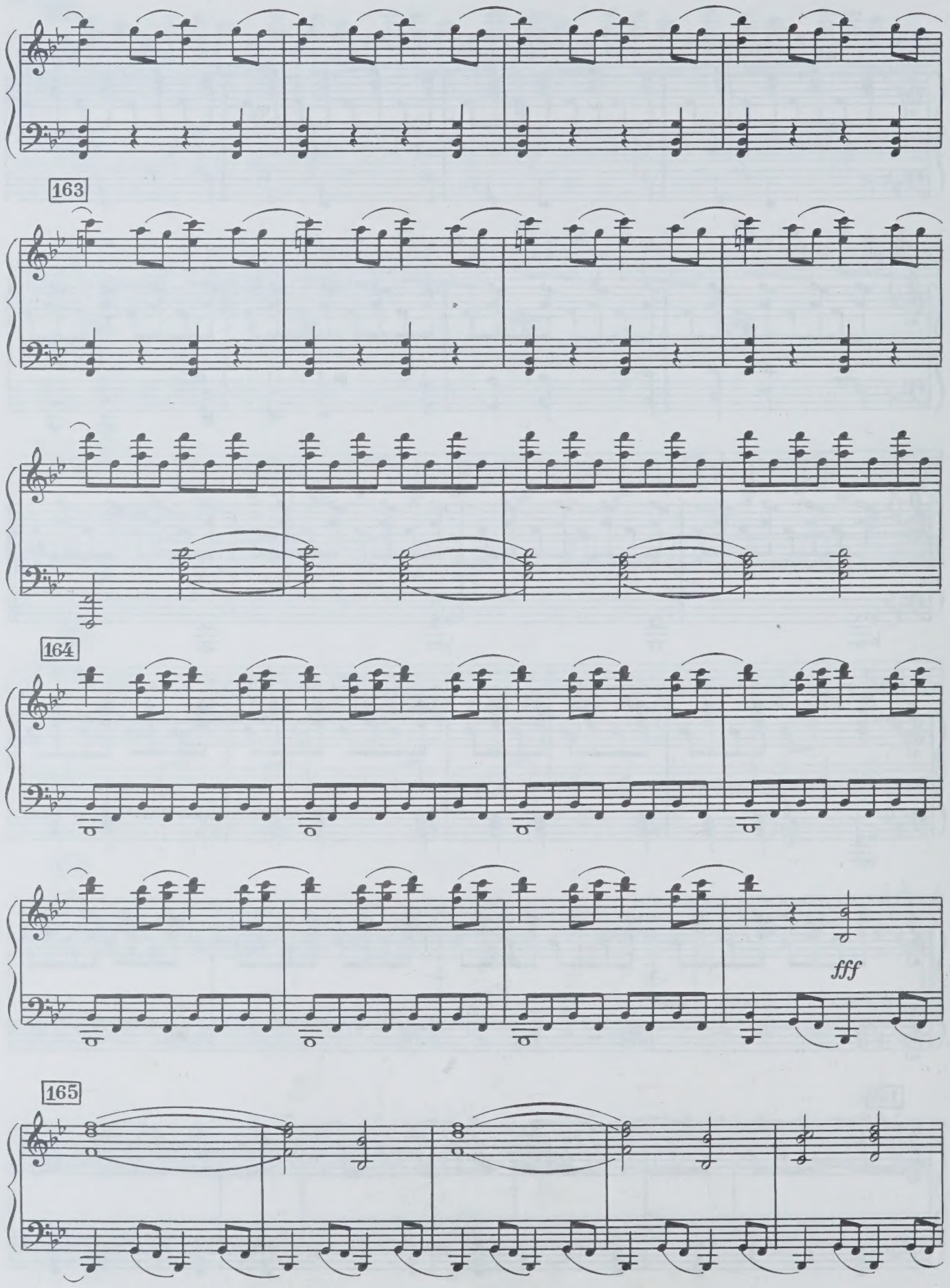

149
p cresc.
150
p cresc.
ff
151

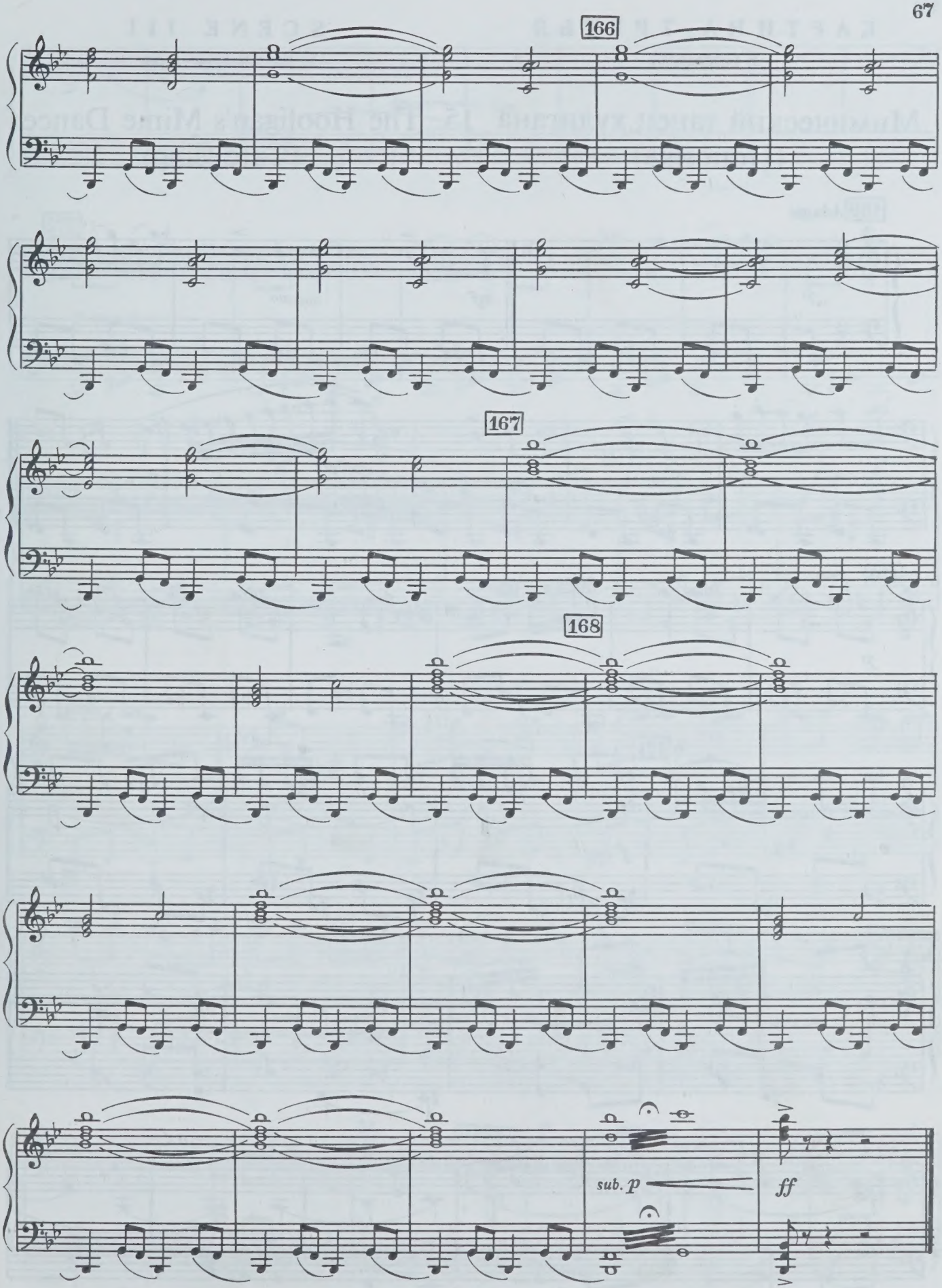

legato
152
153


154
155
156


157
p cresc.
158
f
159


160
161
8
8
162
8


163
164
fff
165


166
167
168
sub. p
ff

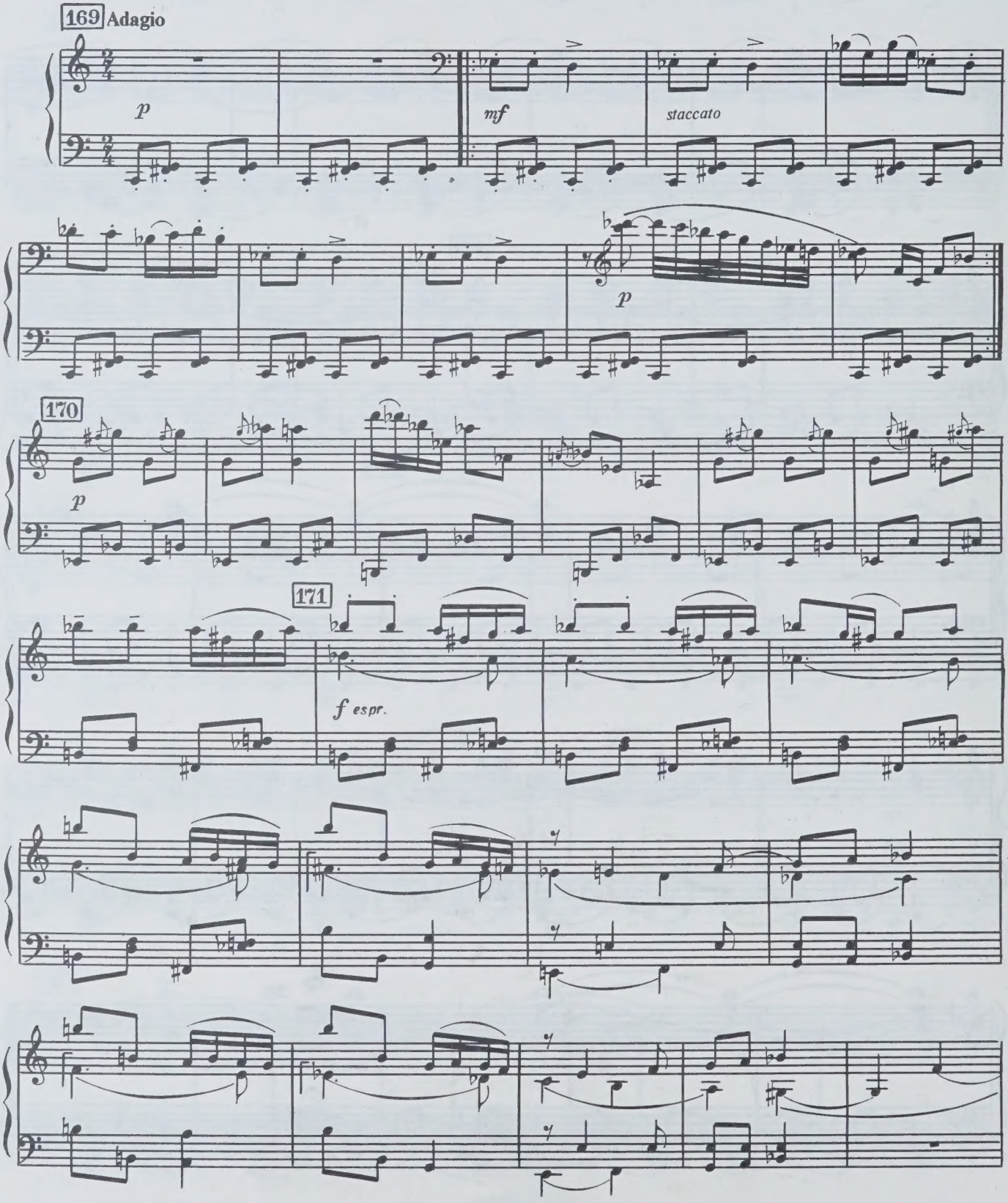
КАРТИНА ТРЕТЬЯ

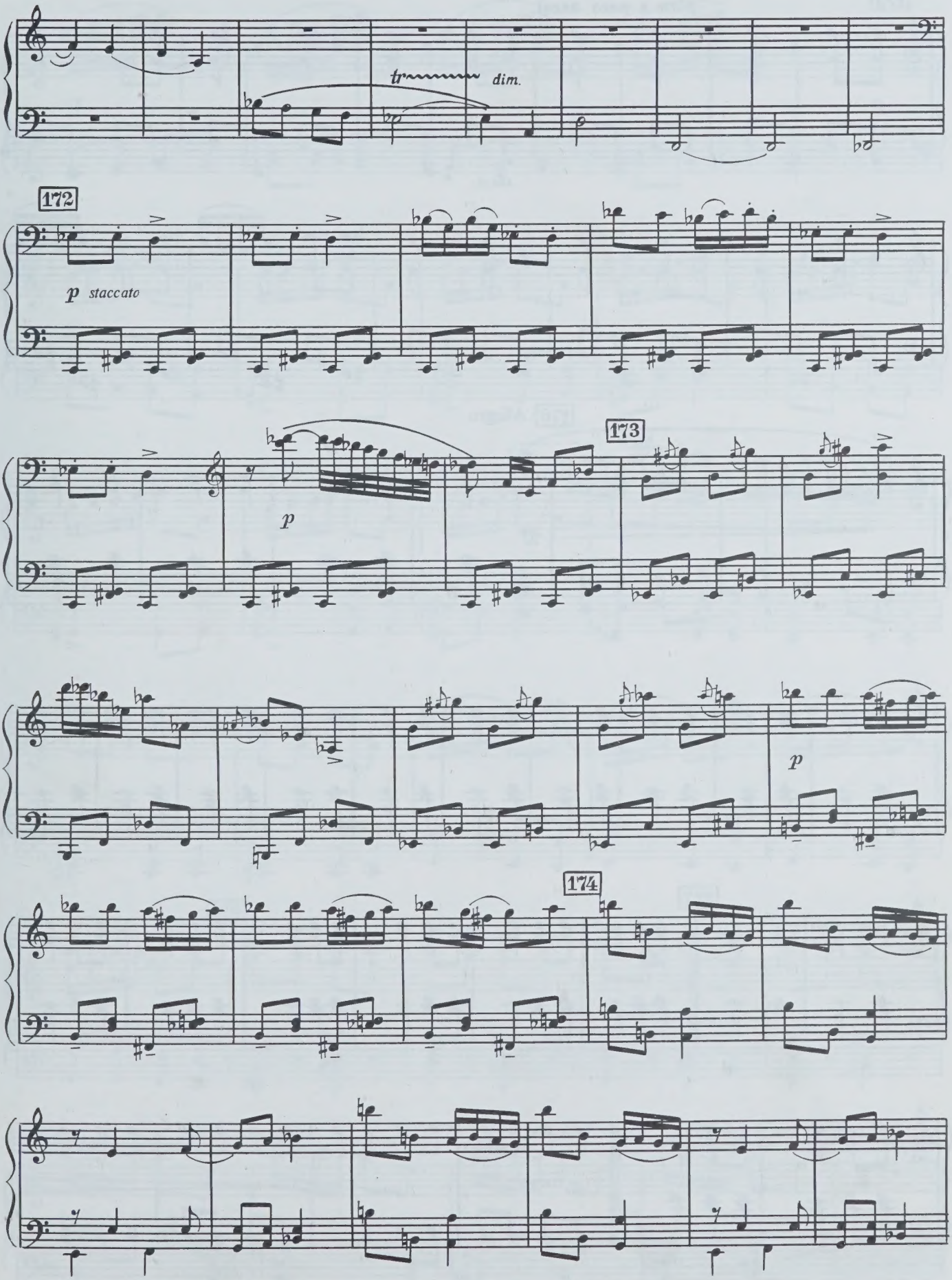
В раздевалке

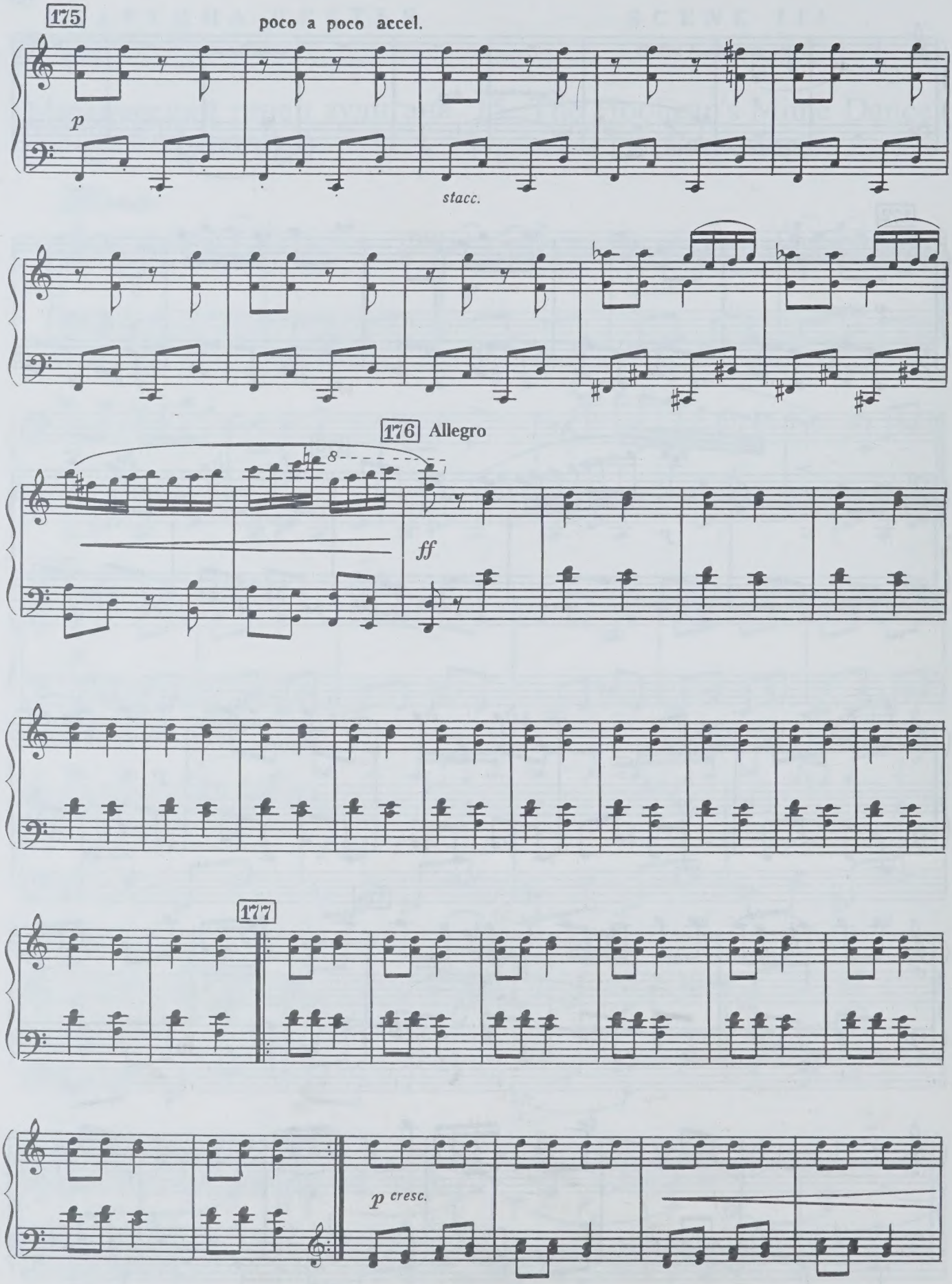
SCENE III

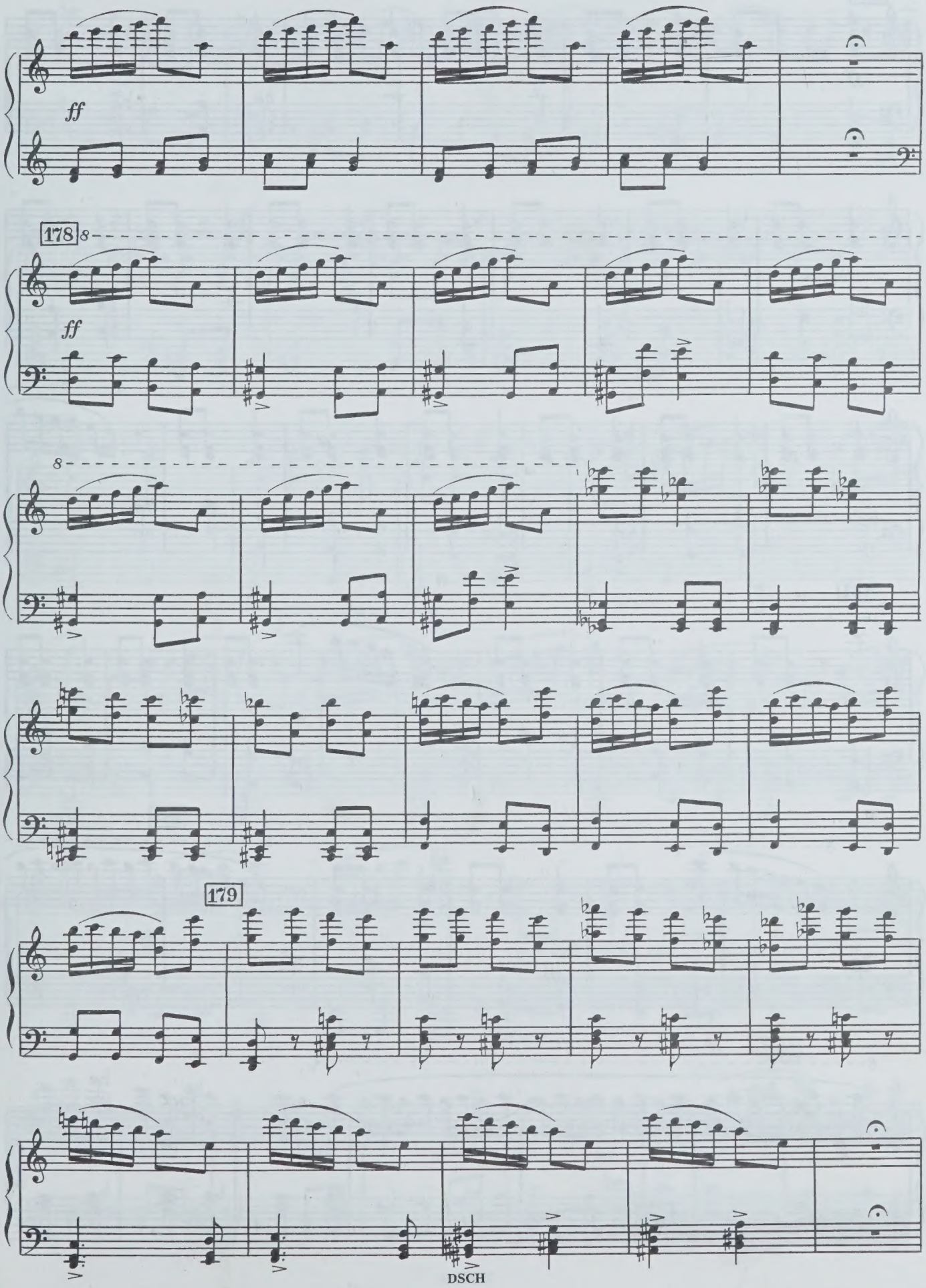
In the Changing-room

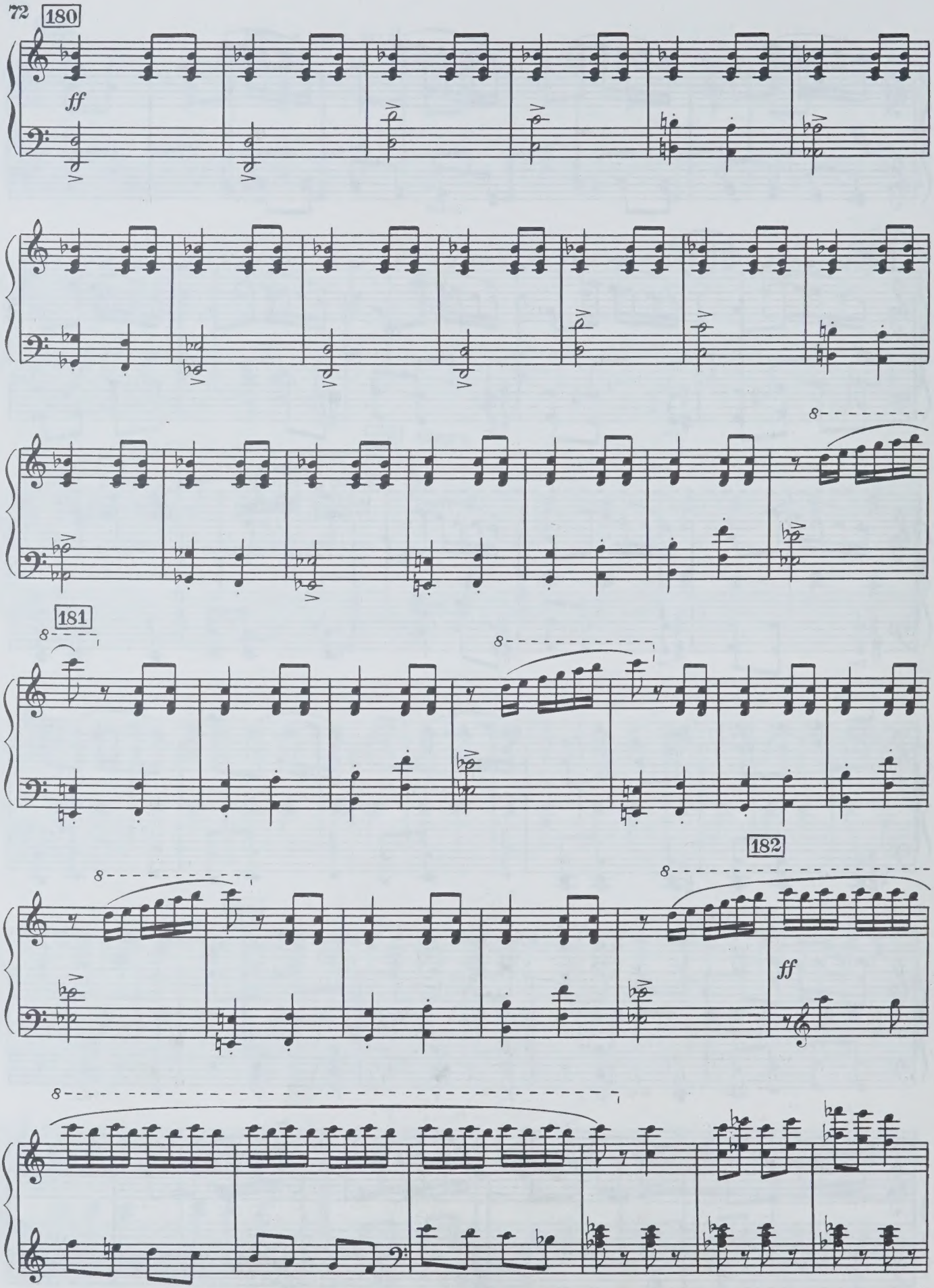
Мимический танец хулигана (Попойка) 15 The Hooligan's Mime Dance (Carousing)

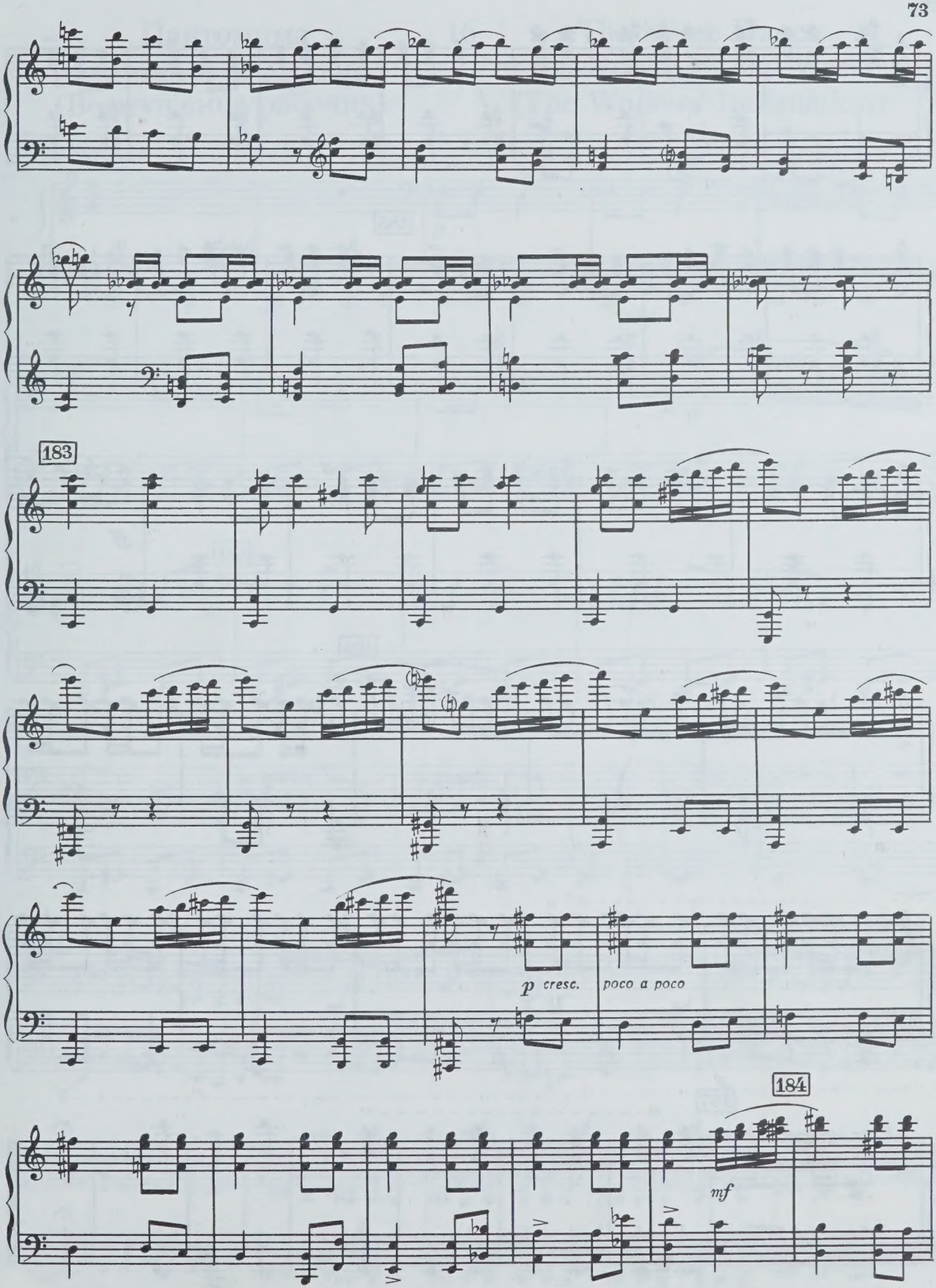


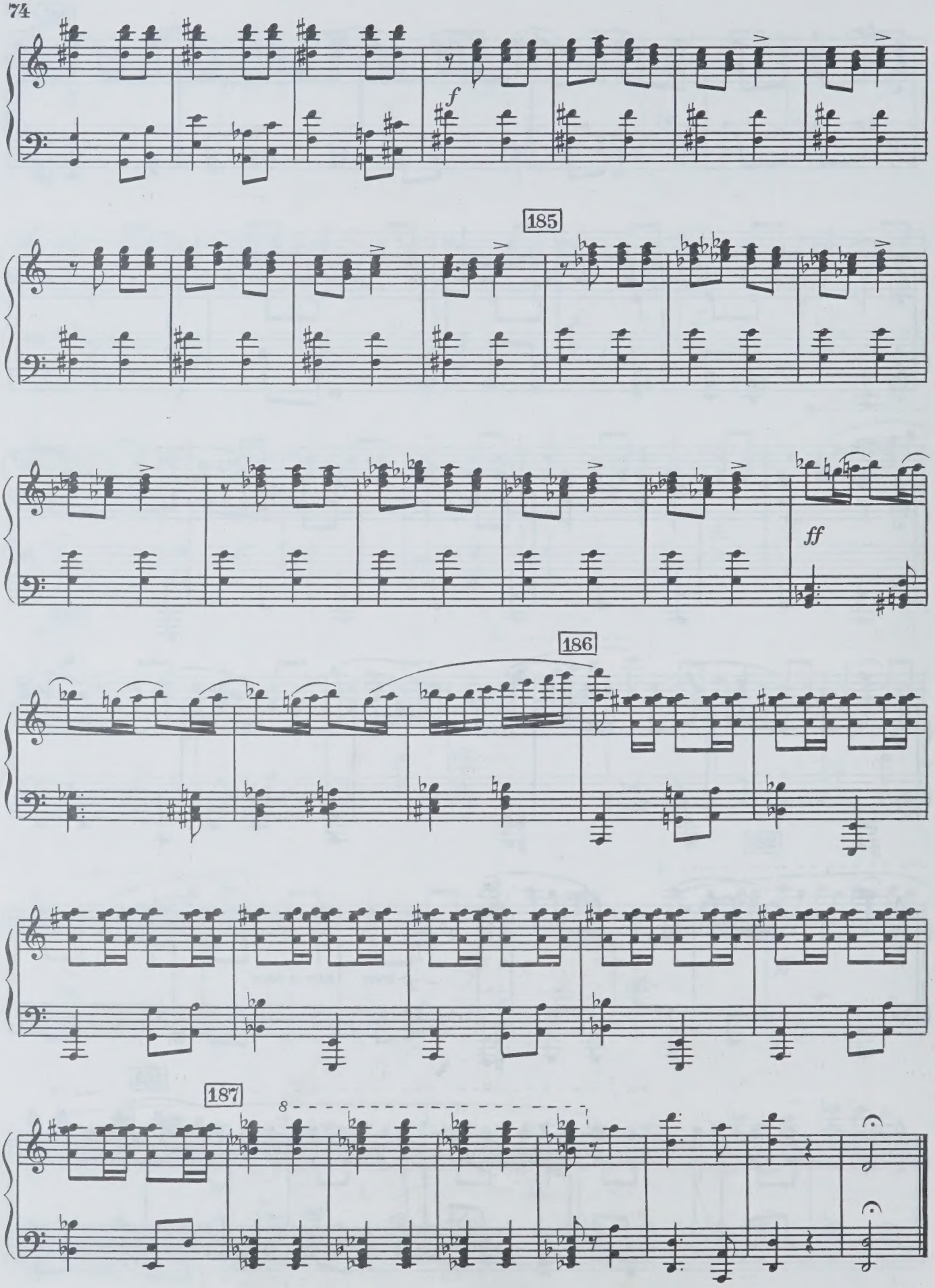

tr
dim.
172
p staccato
173
p
p
174


175
poco a poco accel.
p
stacc.
176 Allegro
ff
177
p cresc.


ff
178
8
ff
8
179
DSCH

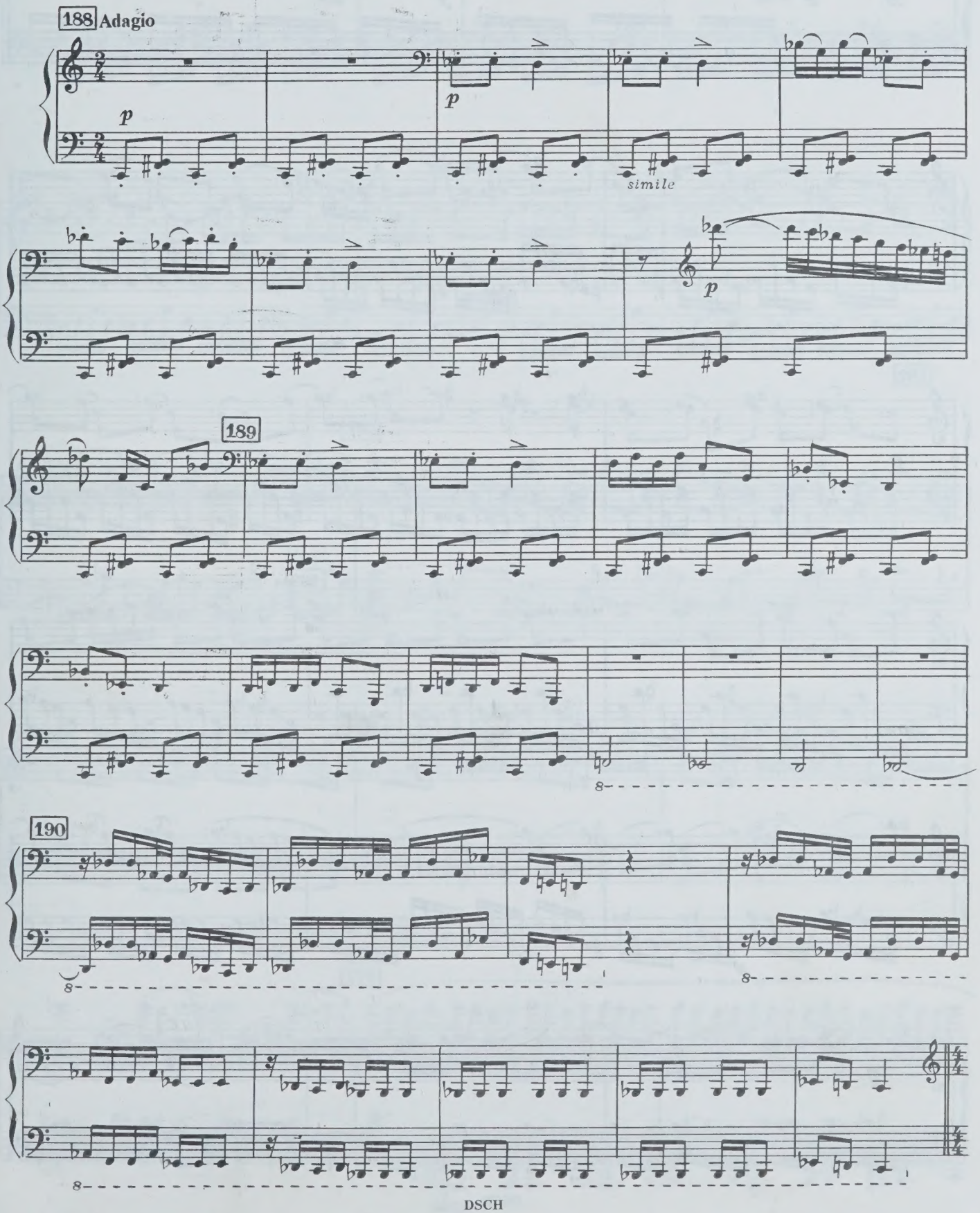

180
ff
8
181
8
8
182
8
ff
8

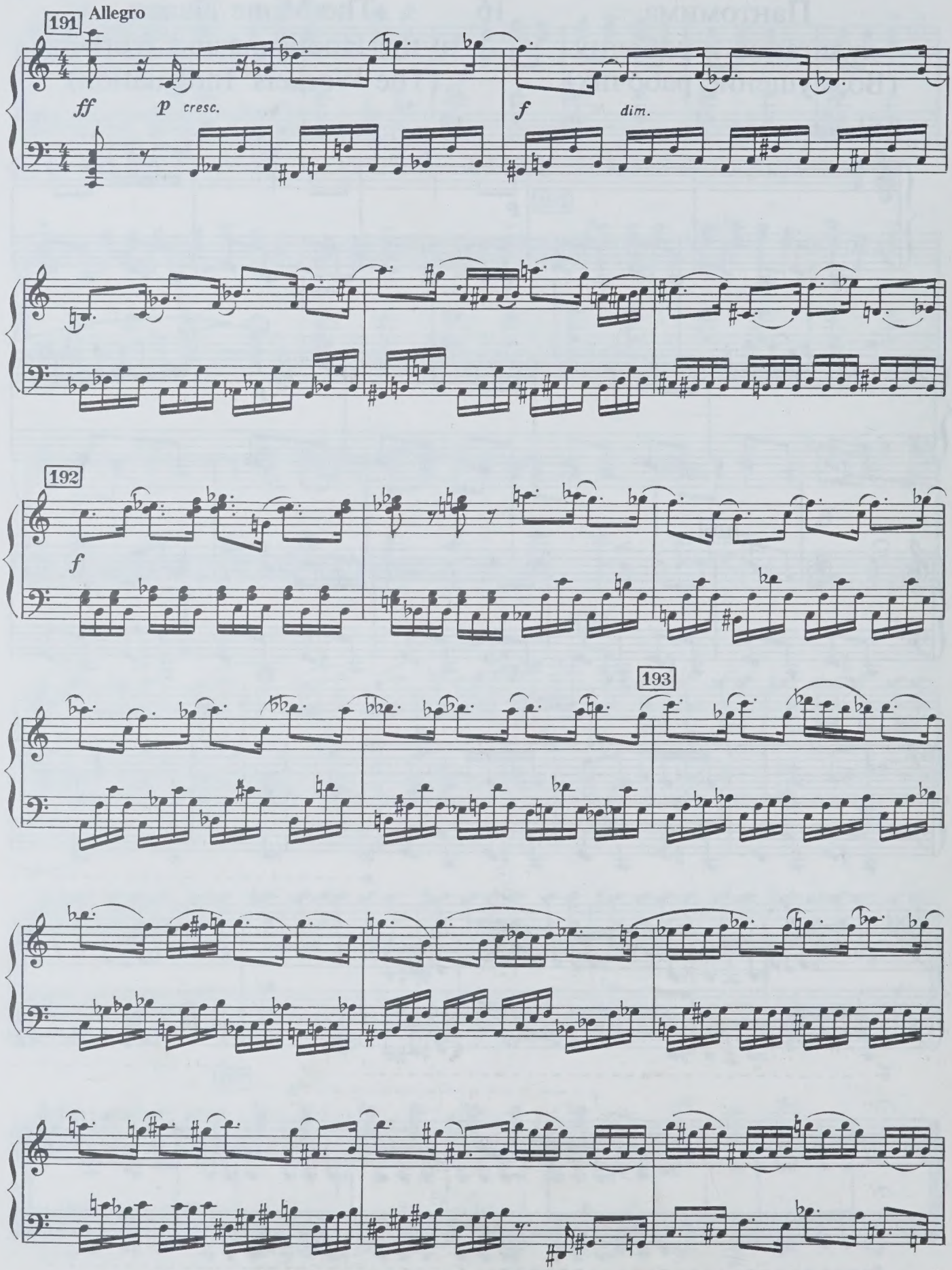

183
p cresc.
poco a poco
184
mf

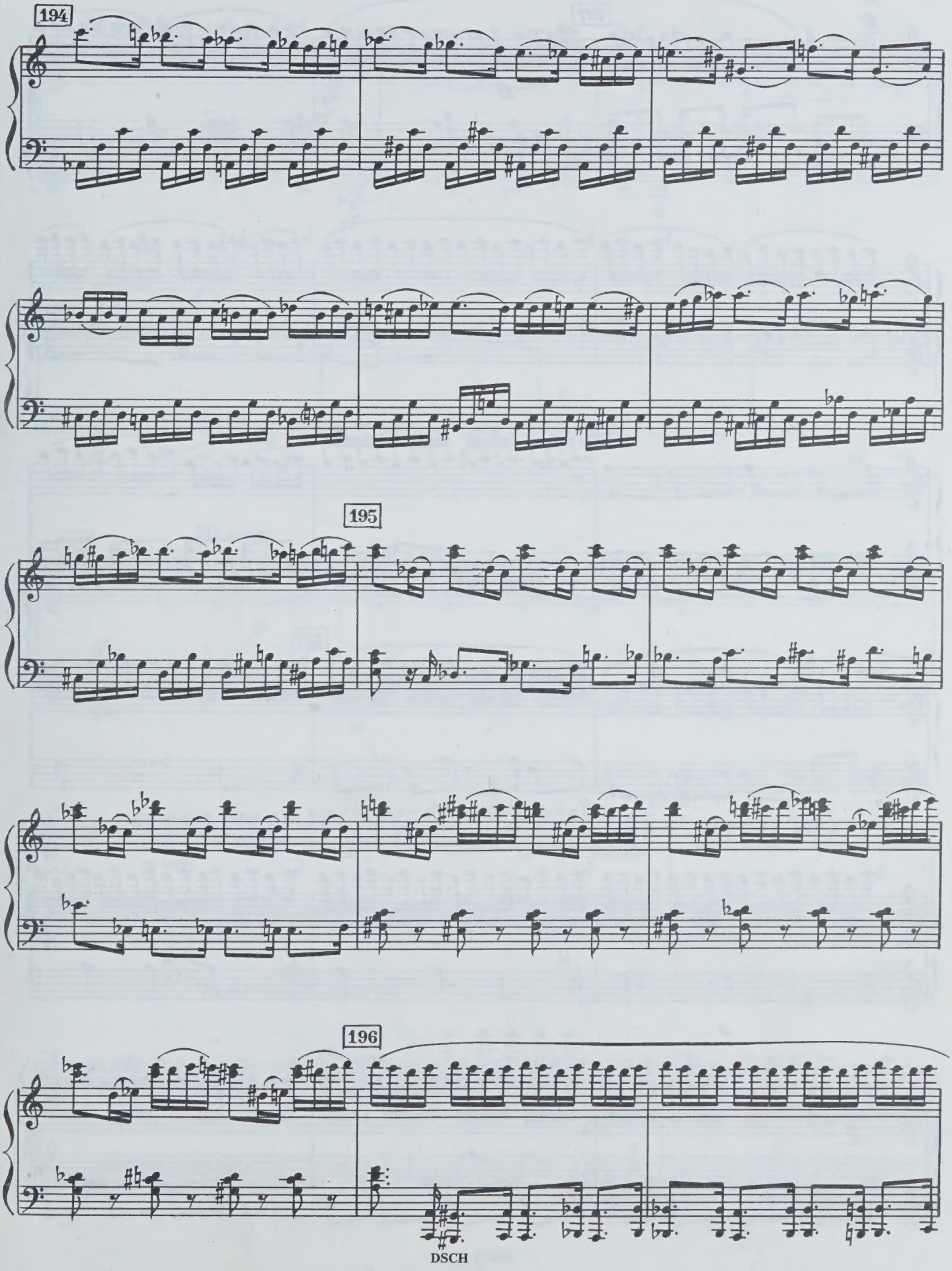

f
185
ff
186
187
8

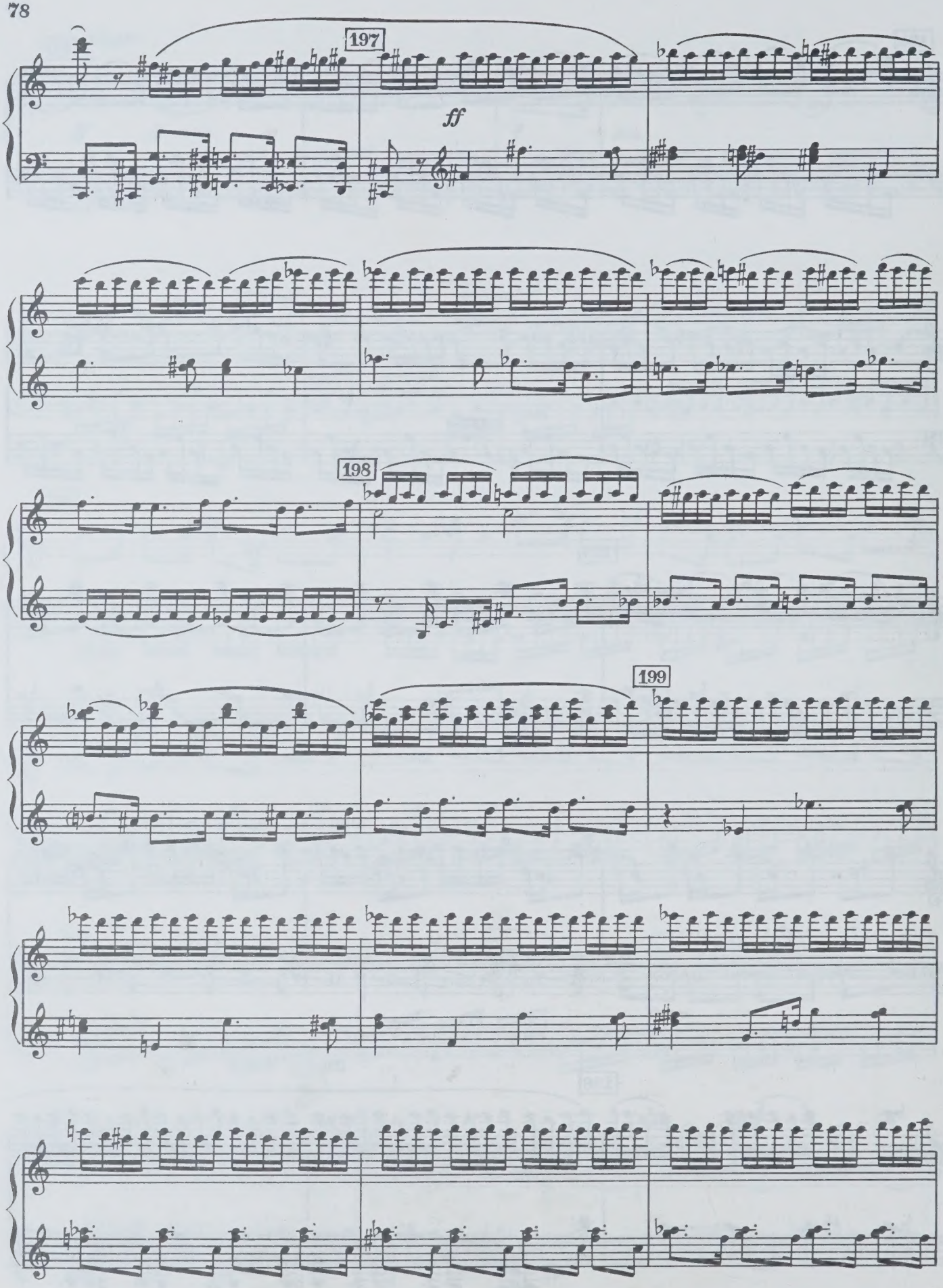
Пантомима хулиганов и рабочих (Возмущение рабочих)

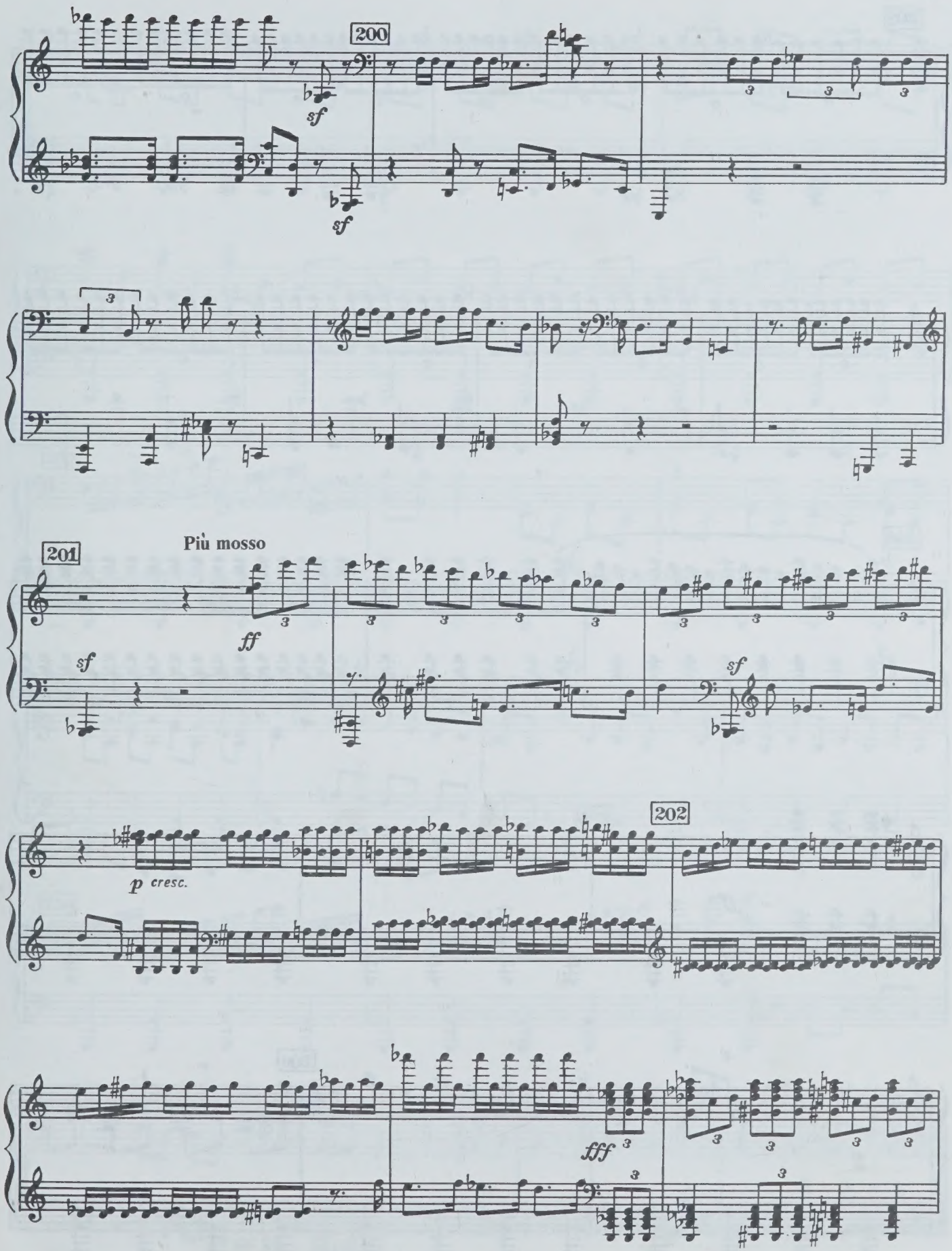
16 The Mime Dance of the Hooligans and Workers (The Workers' Indignation)

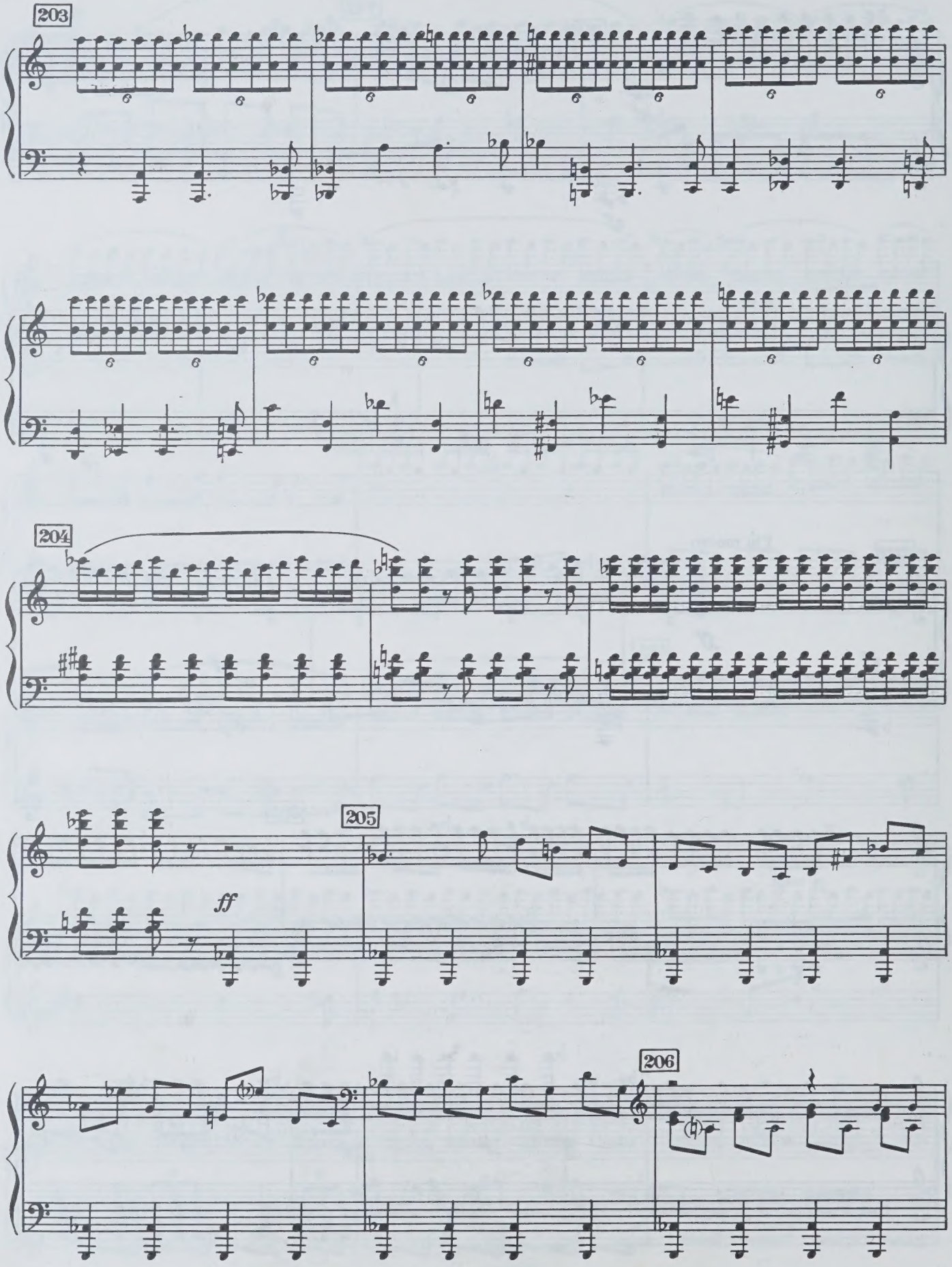


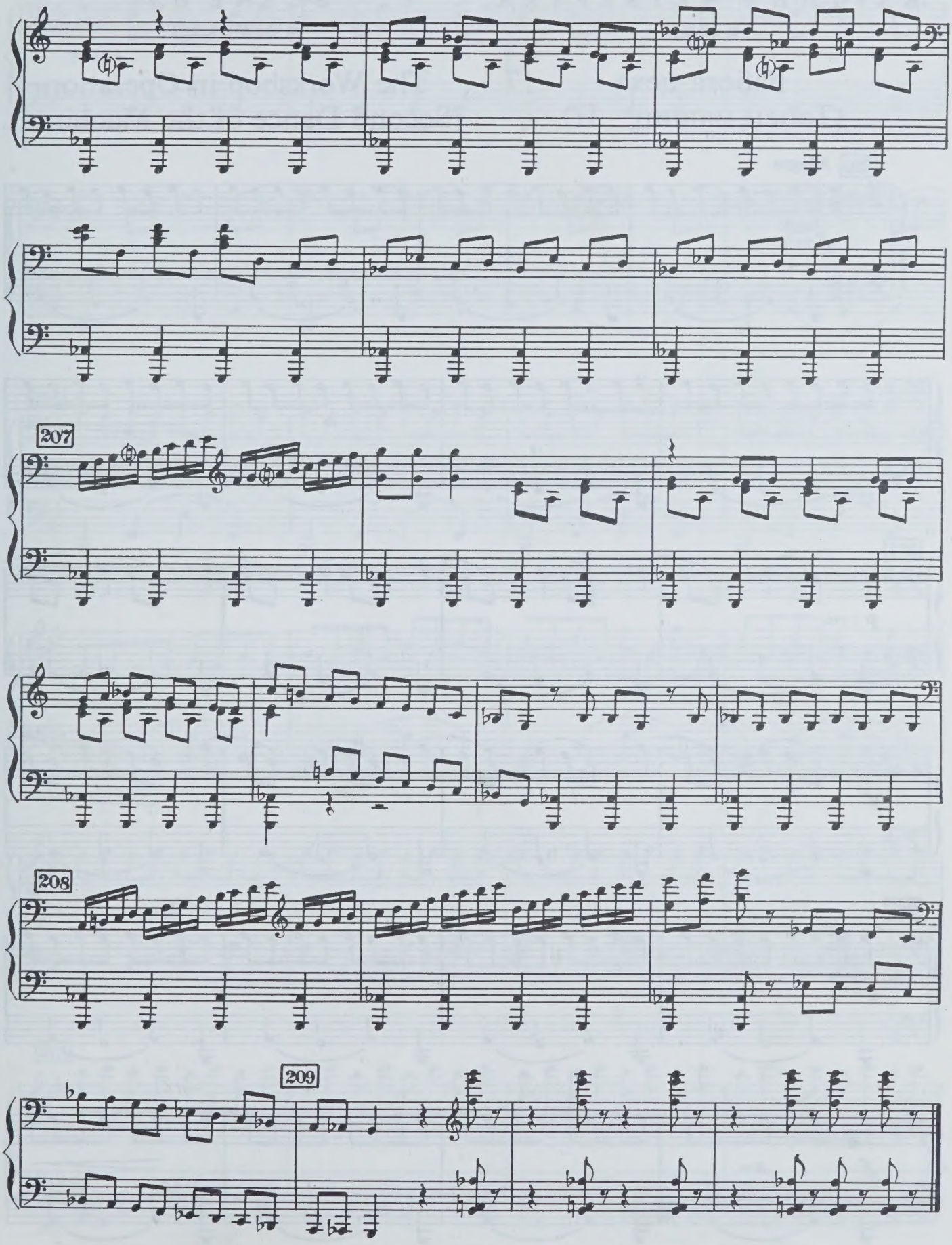

191
Allegro
ff
p cresc.
f
dim.
192
f
193


194
195
196
DSCH


197
ff
198
199


200
sf
sf
201
Più mosso
ff
sf
sf
202
p cresc.
fff


203
204
205
ff
206


207
208
209

КАРТИНА ЧЕТВЕРТАЯ

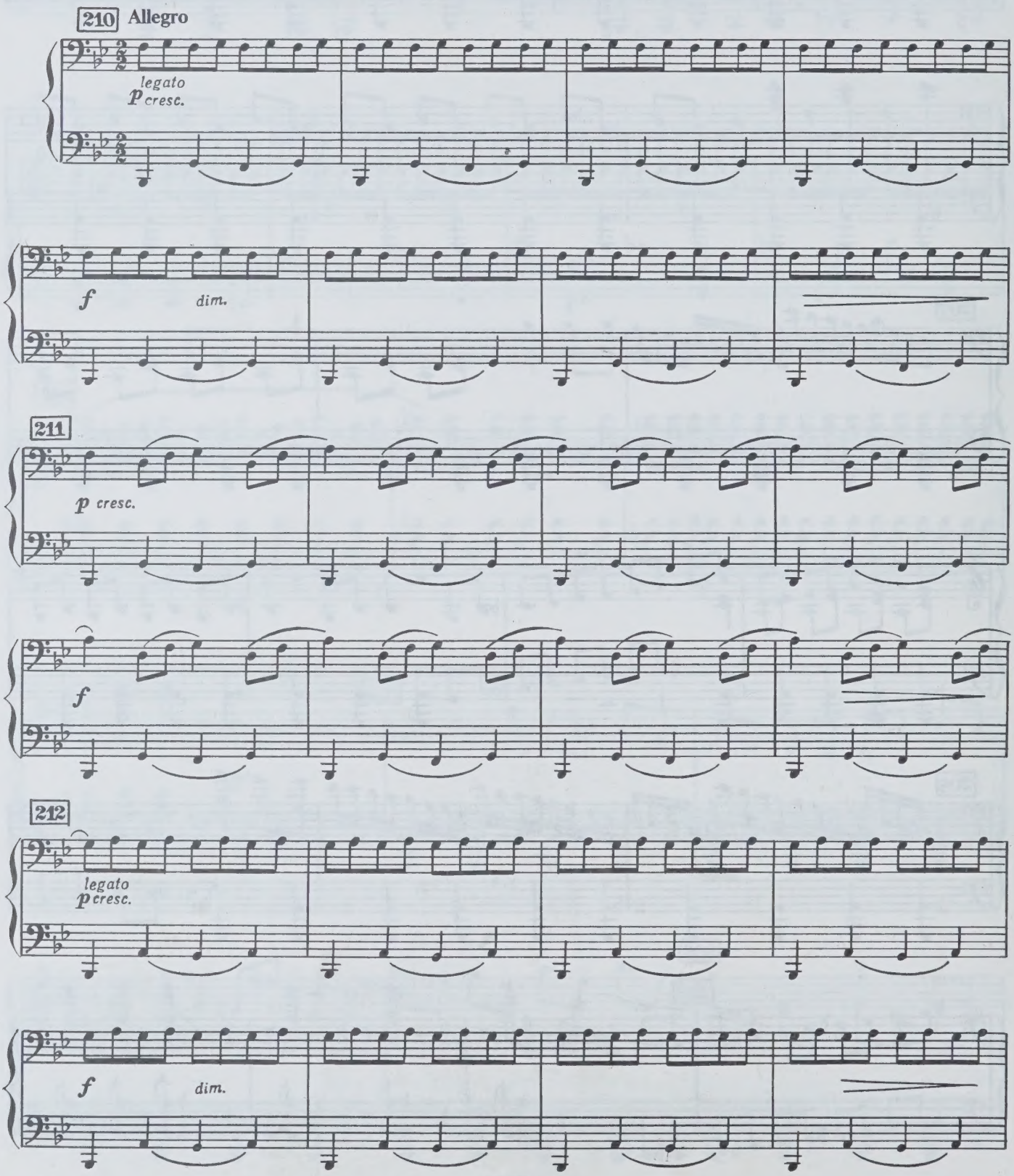
В цеху

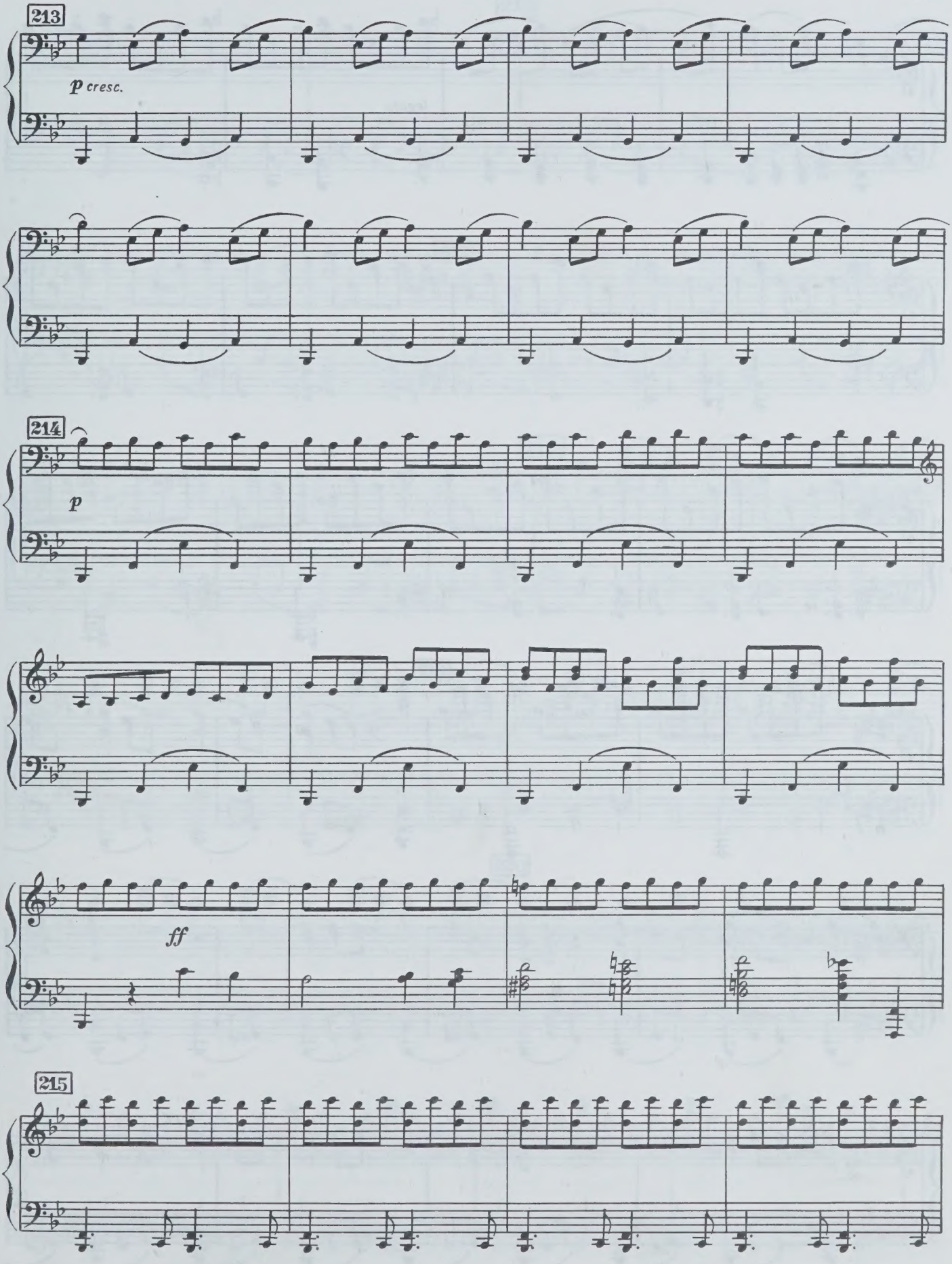
SCENE IV

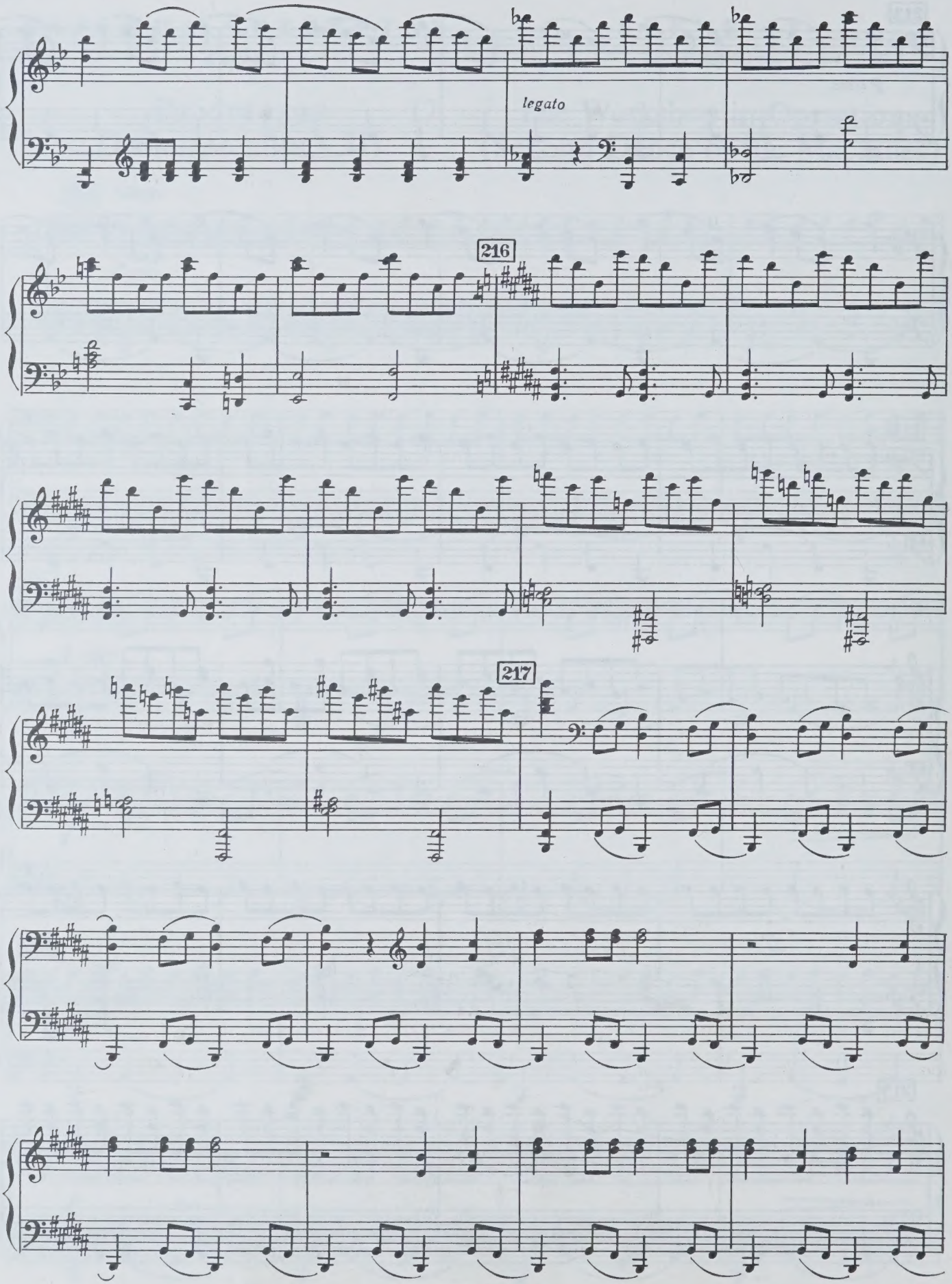
In the Workshop

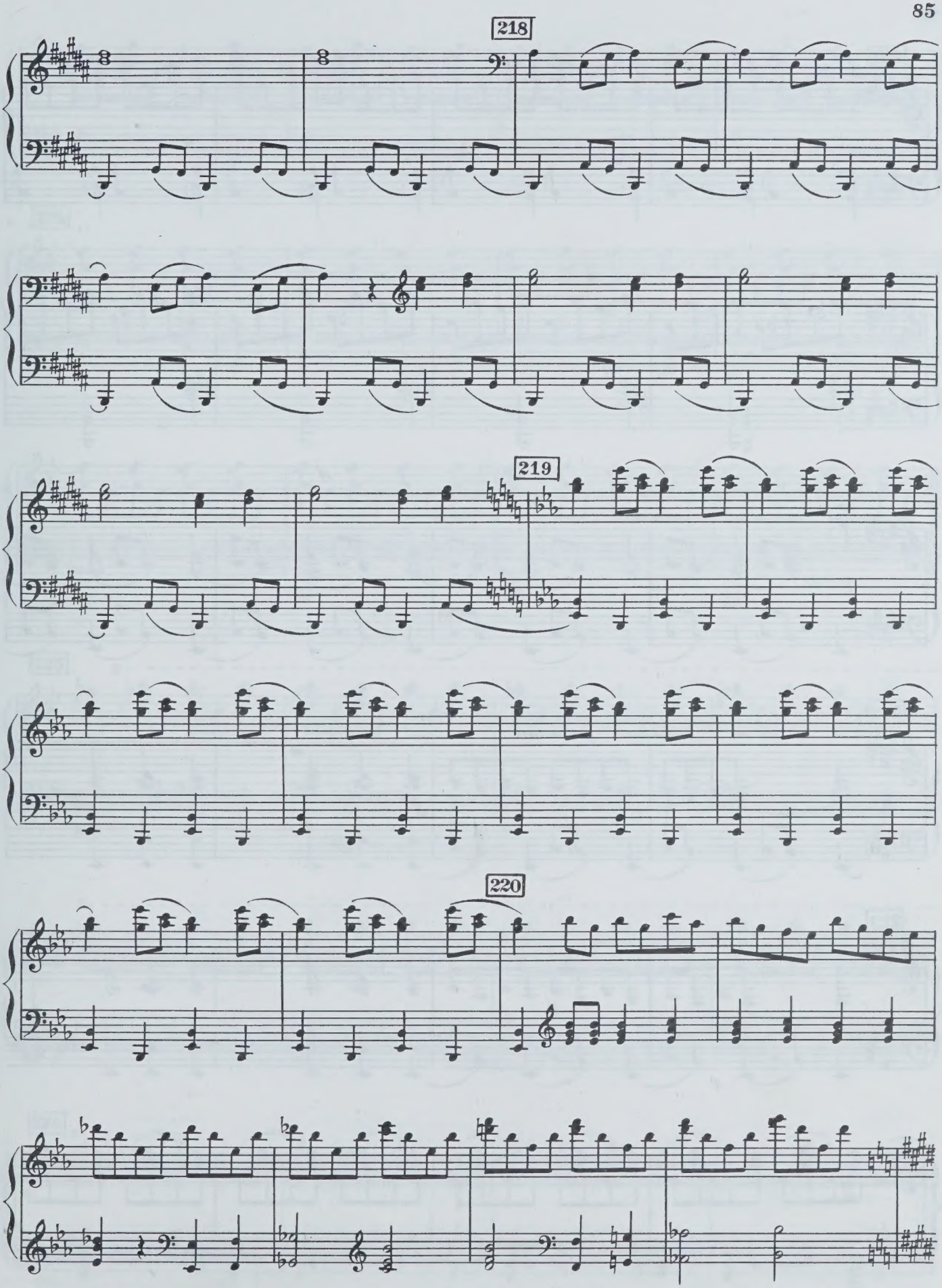
Работа цеха (Танец машин - II) 17

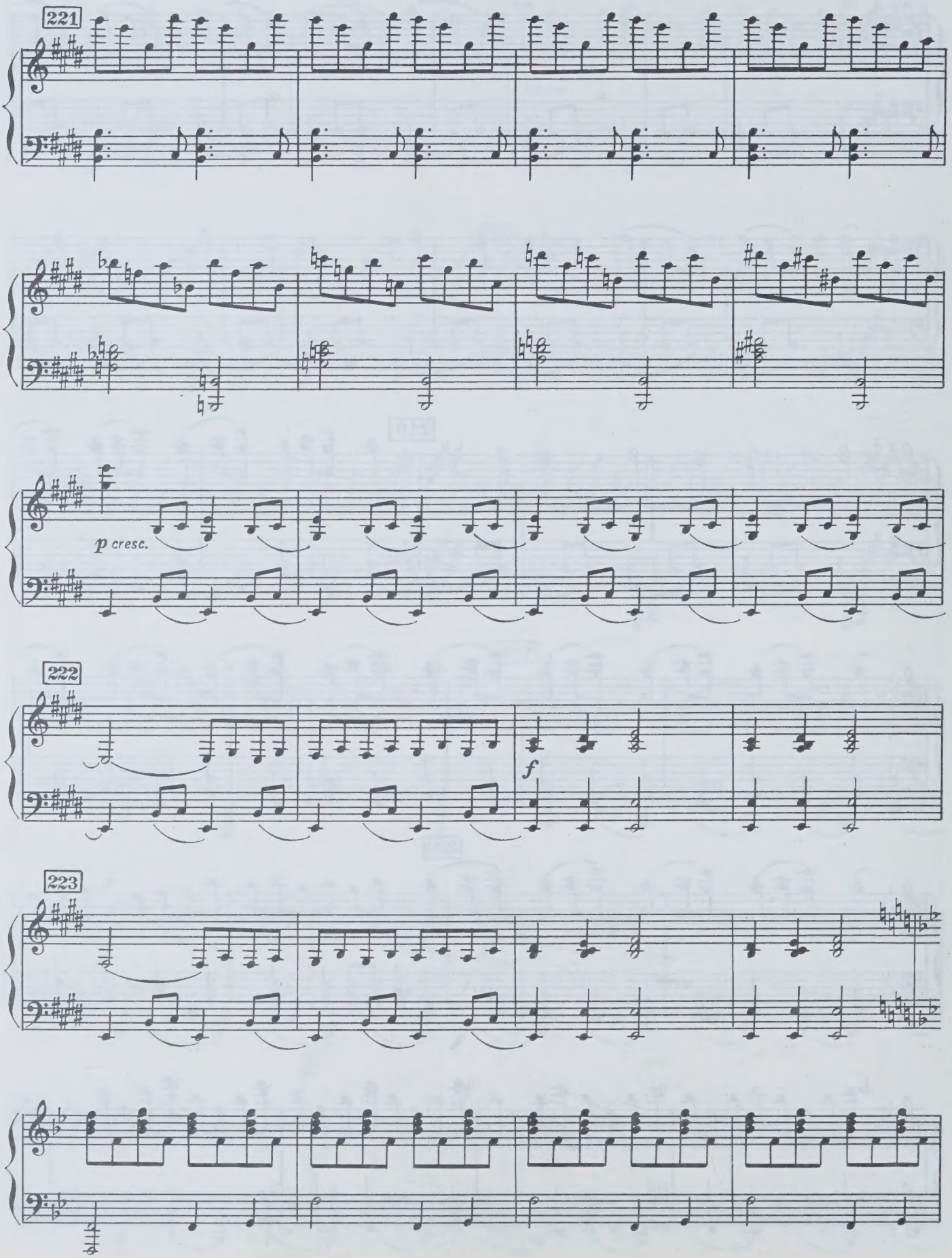
The Workshop in Operation (Second Dance of the Machines)

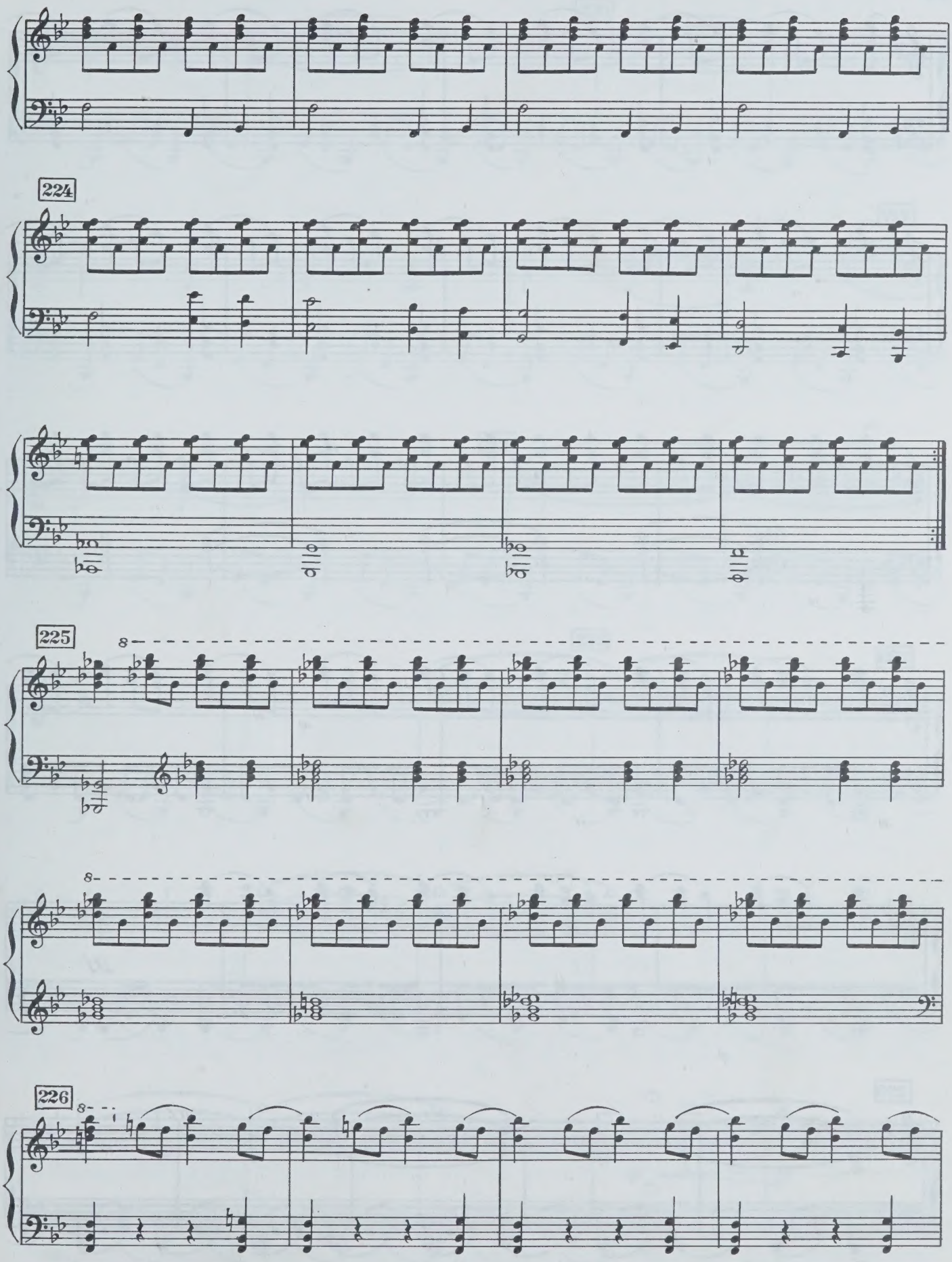


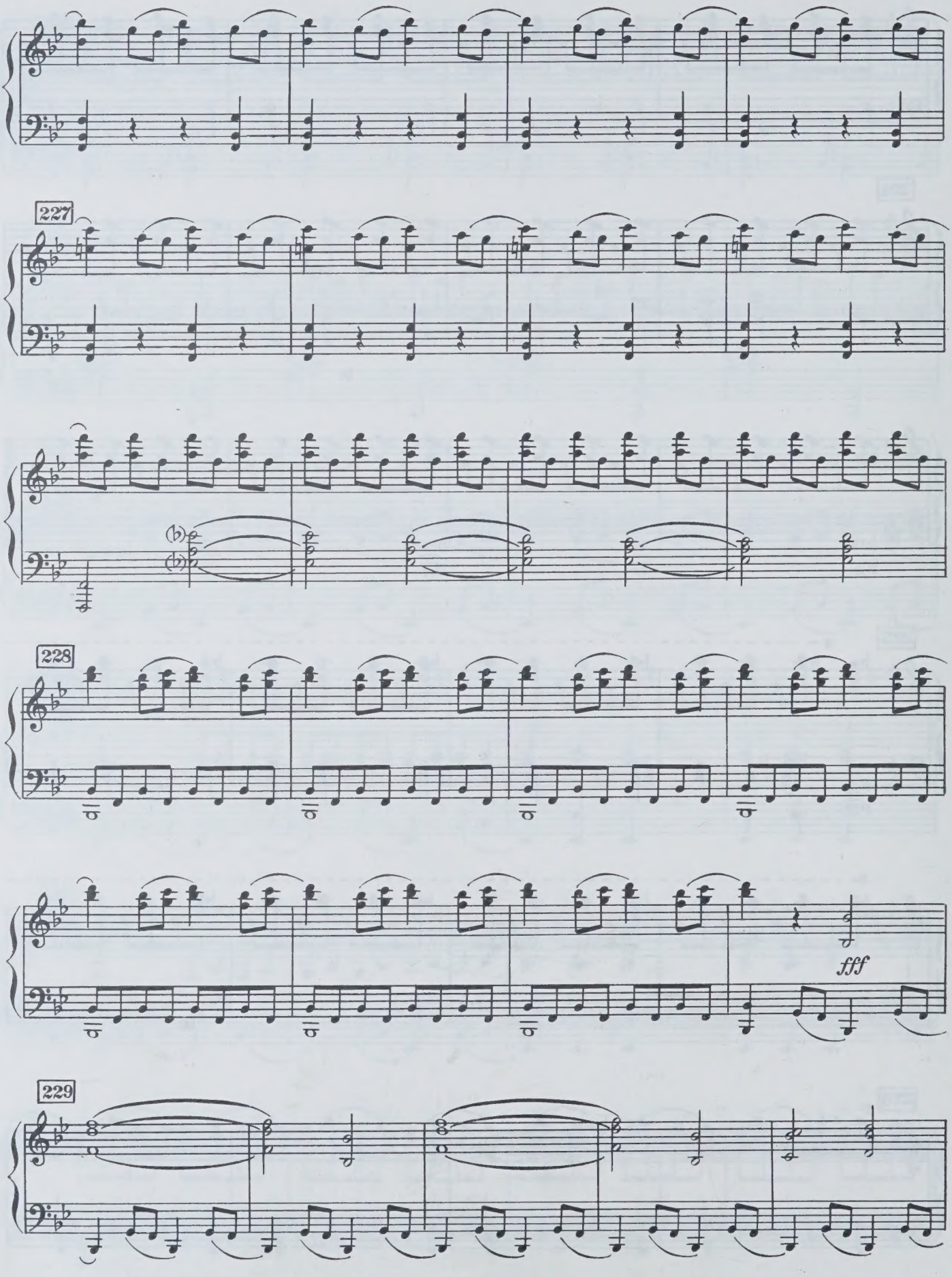

213
p cresc.
214
p
ff
215

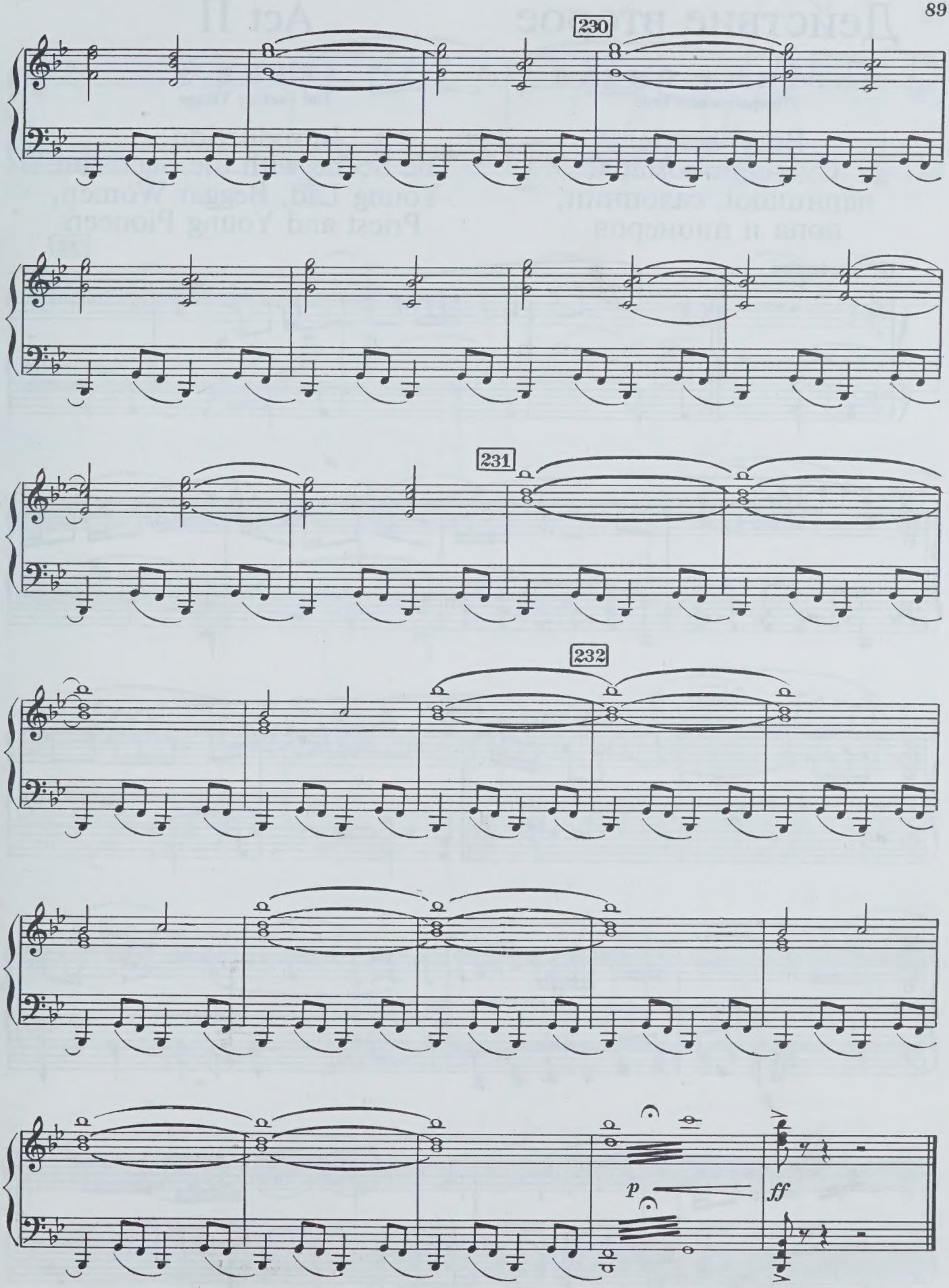

legato
216
217


218
219
220


221
p cresc.
222
f
223


224
225
8
8
226
8


227
228
fff
229


230
231
232
p
ff

Действие второе

КАРТИНА ПЯТАЯ

Прифабричное село

Вступление. Сцена пономаря, парнишки, салопниц, попа и пионеров

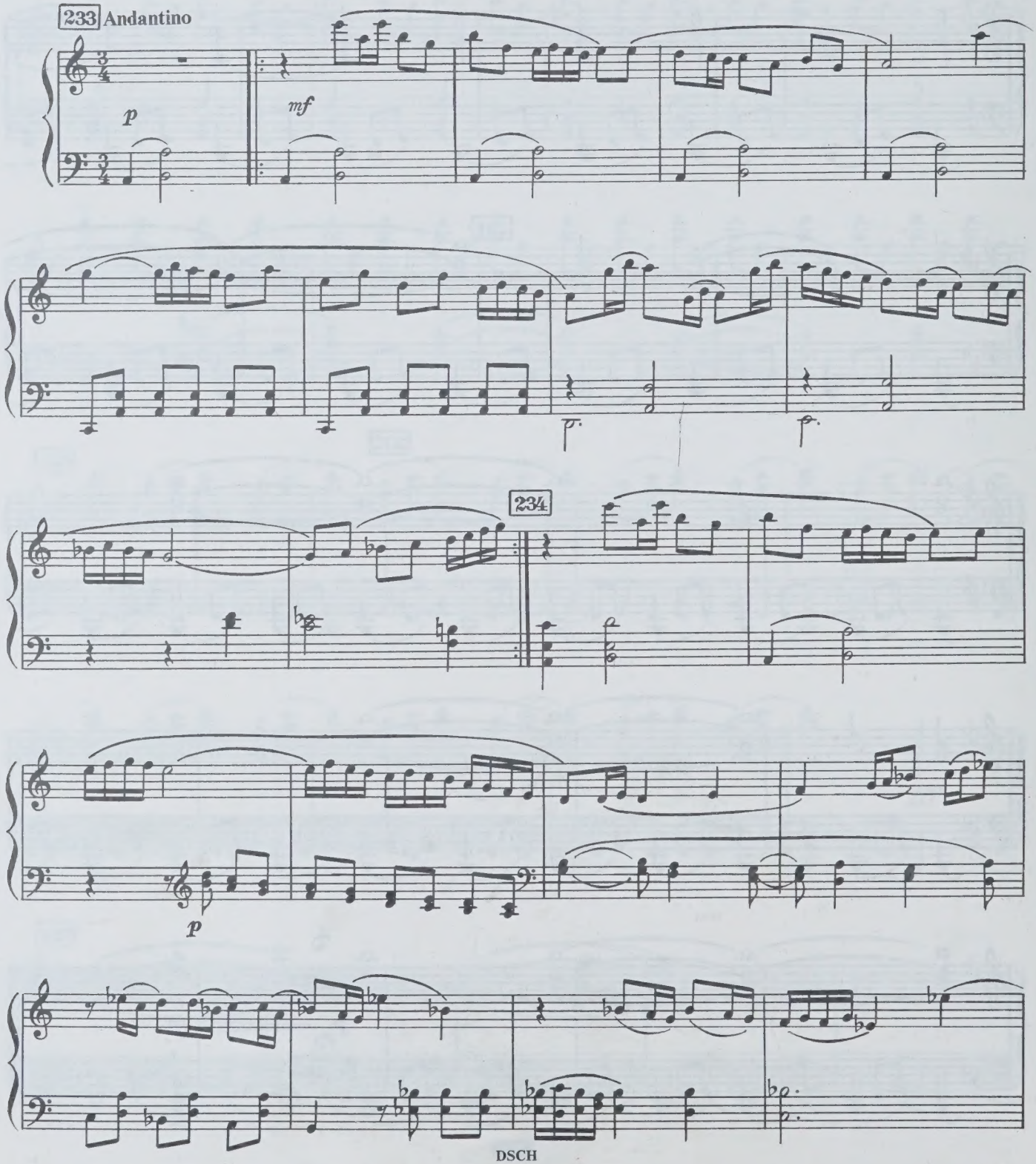
Act II

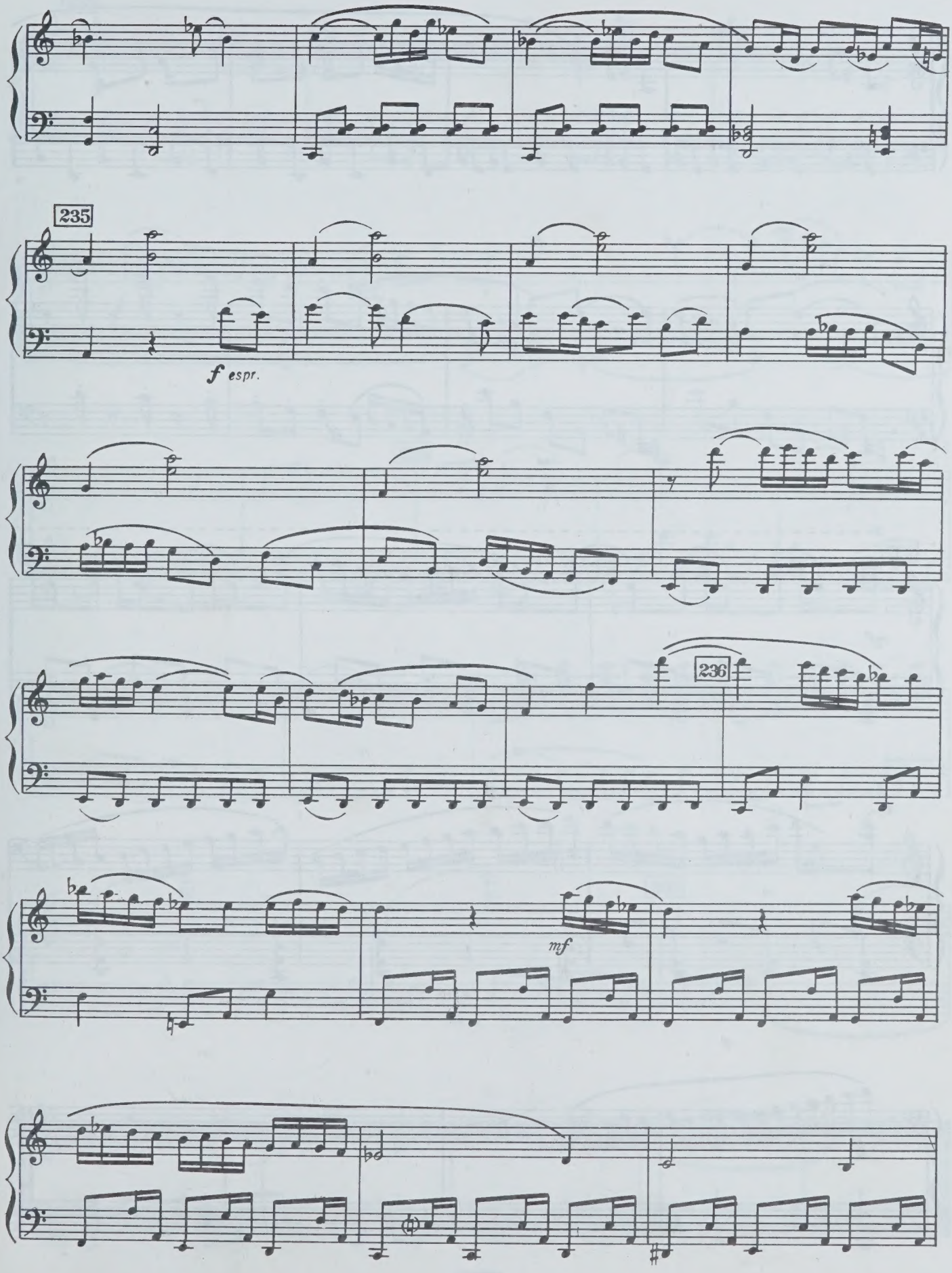
SCENE V

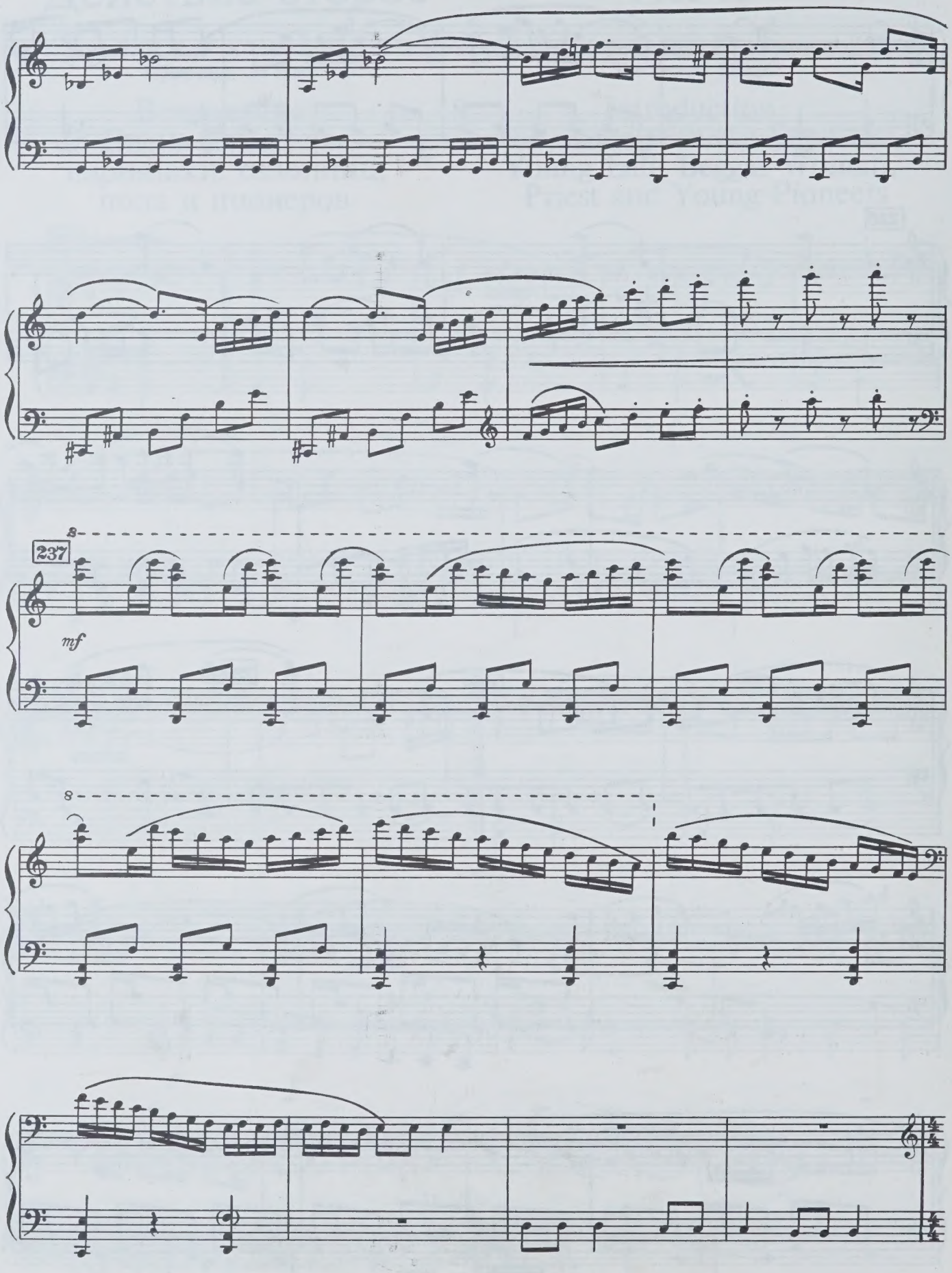
The Factory Village

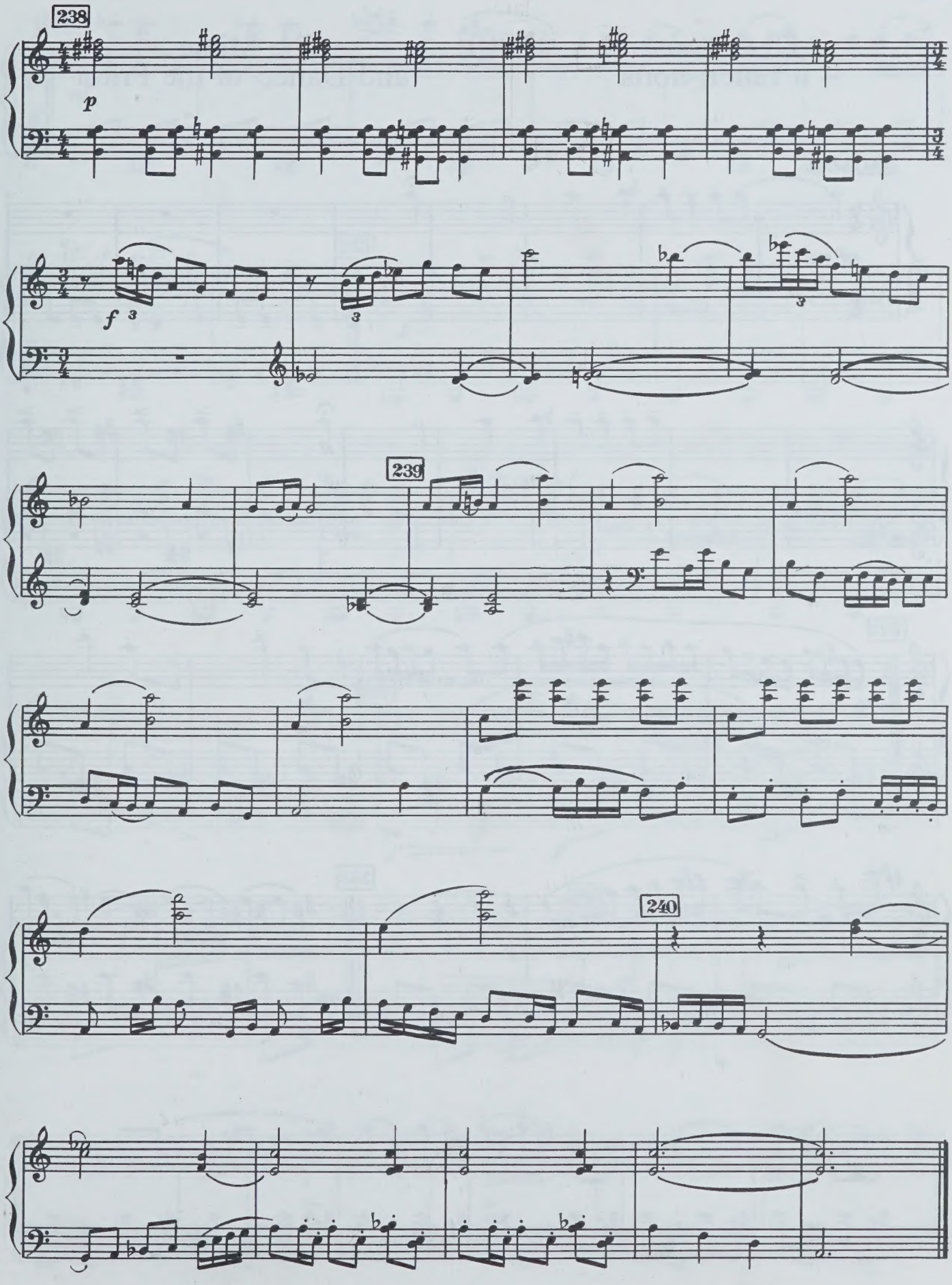
Introduction The Scene with the Sacristan, Young Lad, Beggar Women, Priest and Young Pioneers

18

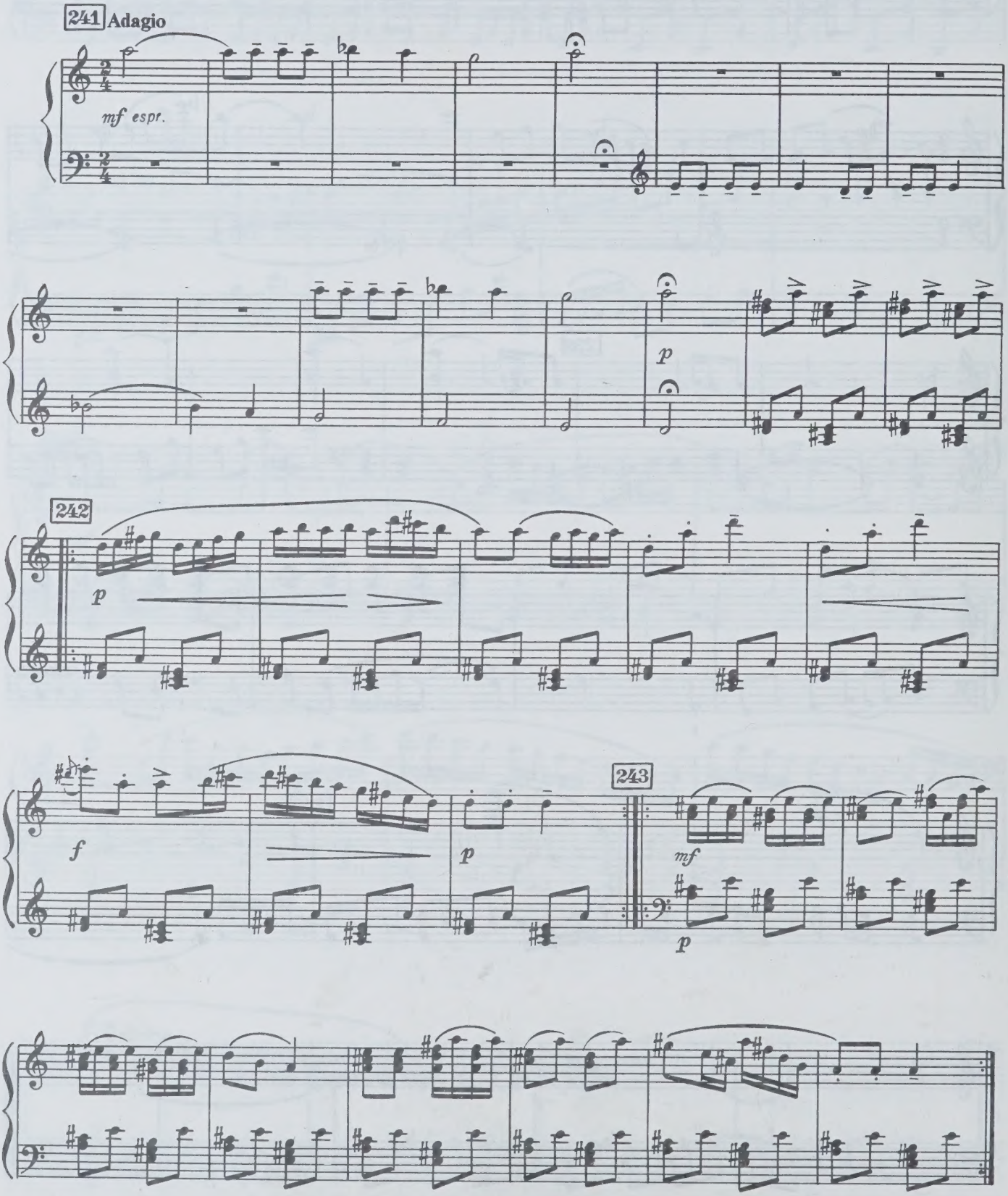


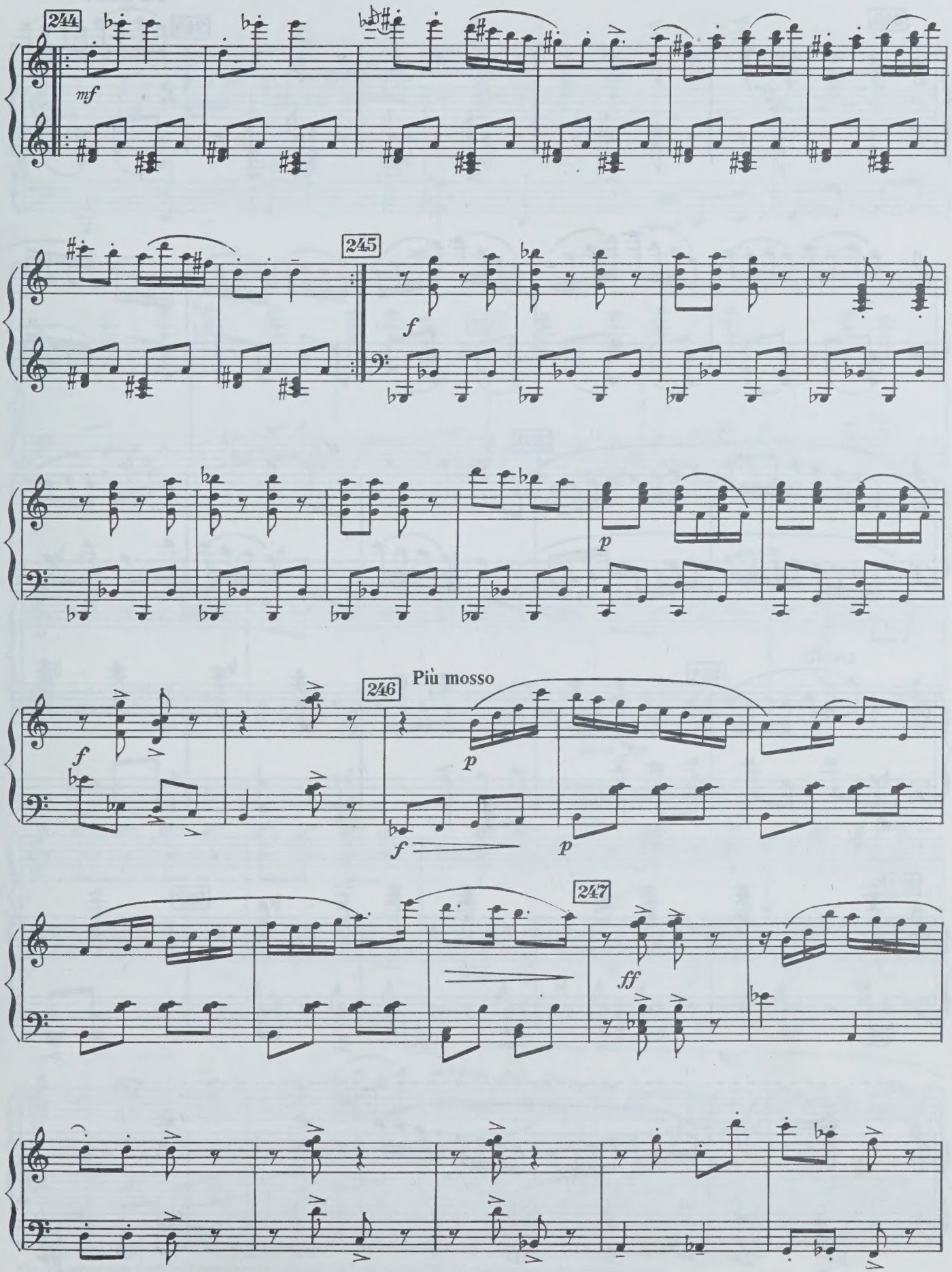

235
f espr.
236
mf

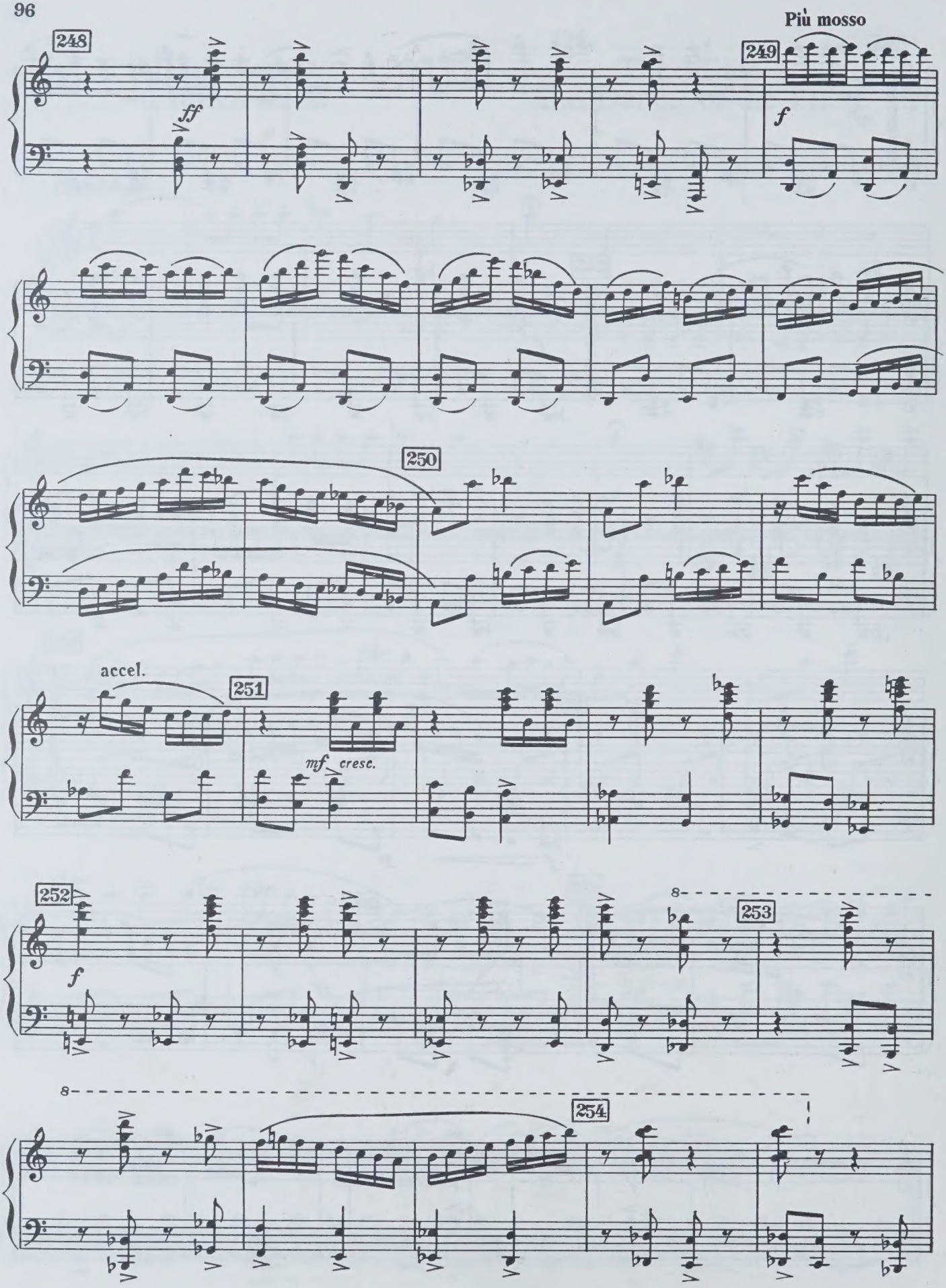

237
mf

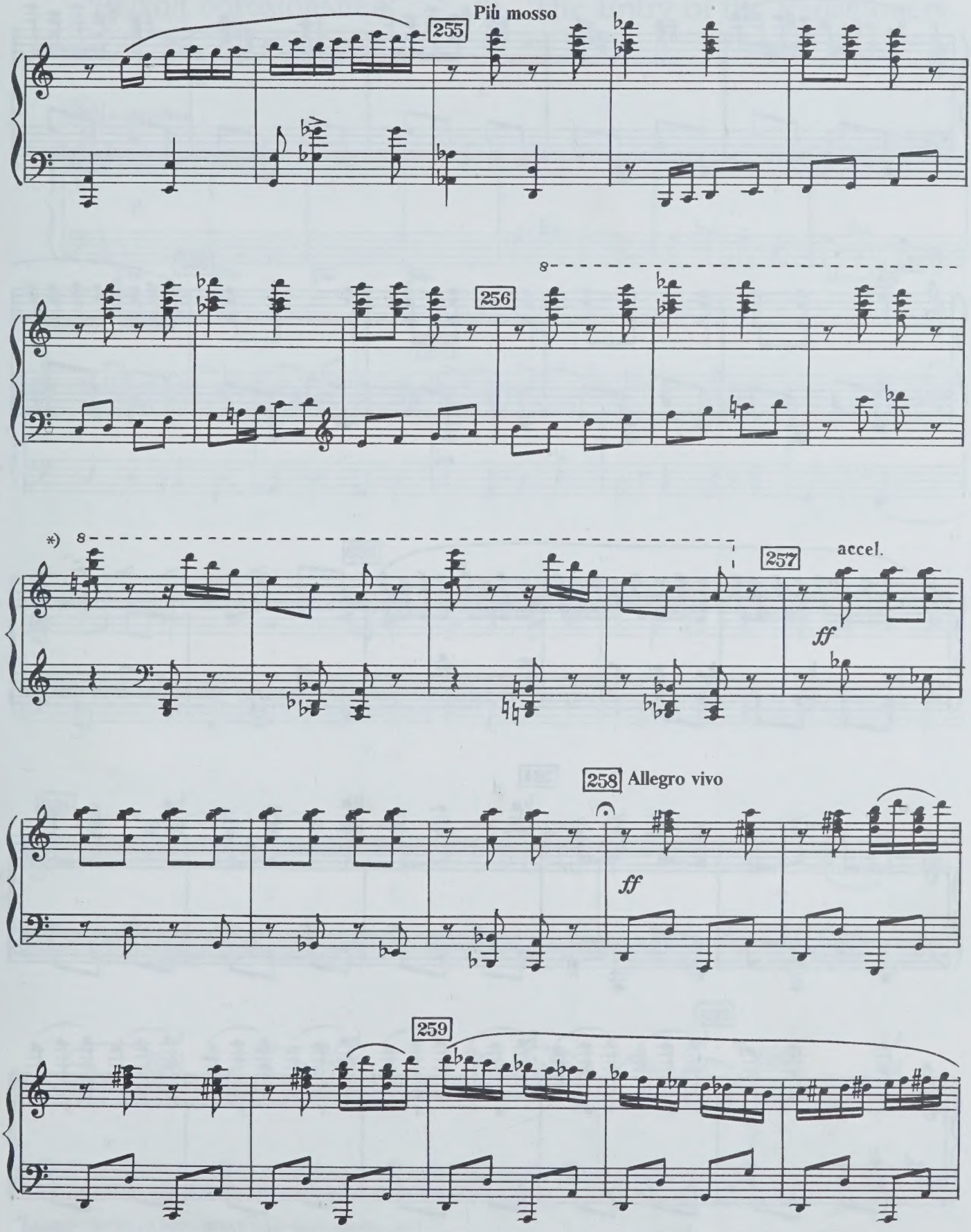

238
p
f
239
240

Пантомима и танец попа 19 The Mime and Dance of the Priest



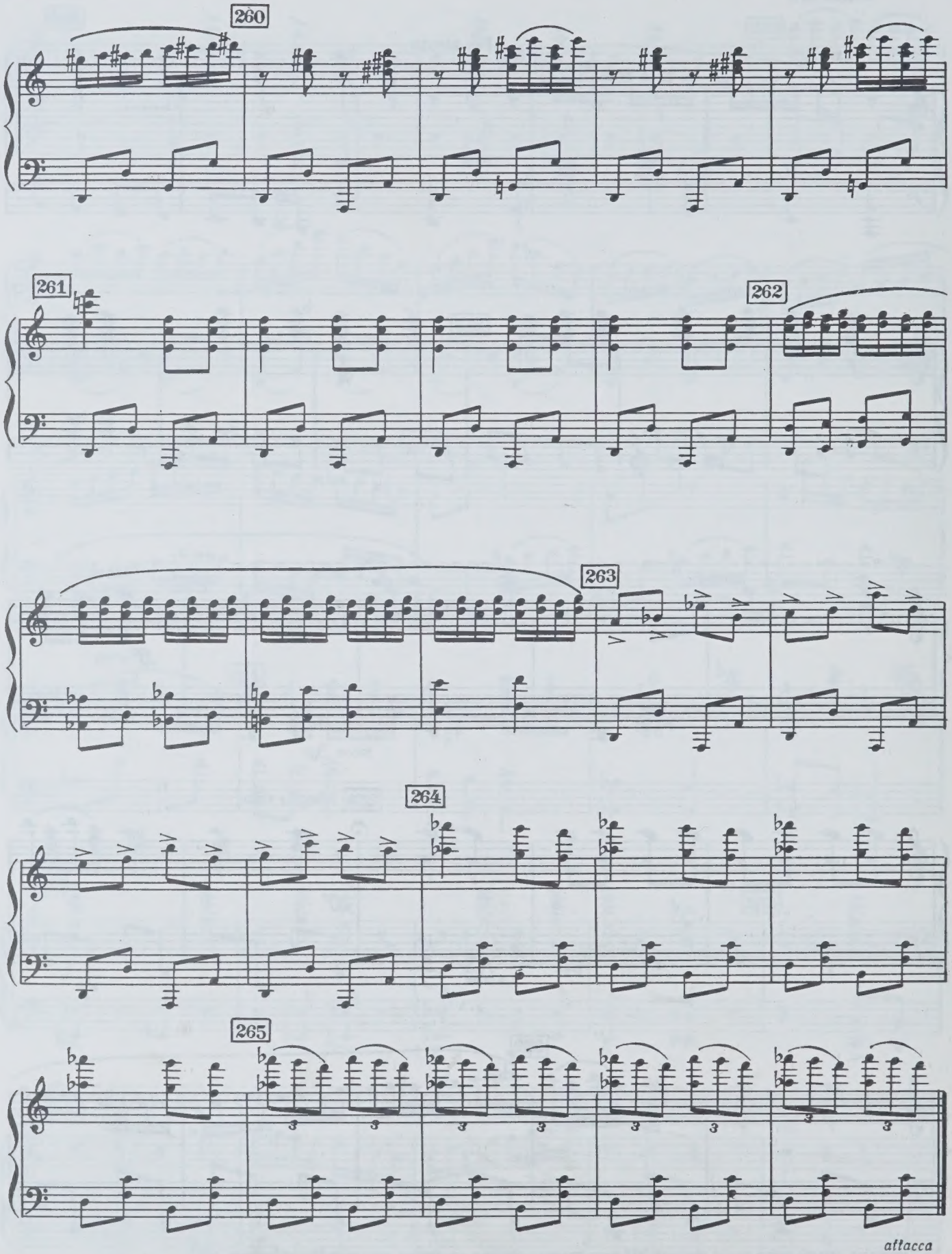

244
mf
245
f
p
246
Più mosso
f
p
f
p
247
ff


Più mosso
248
249
ff
f
250
accel.
251
mf cresc.
252
f
253
8
254
8

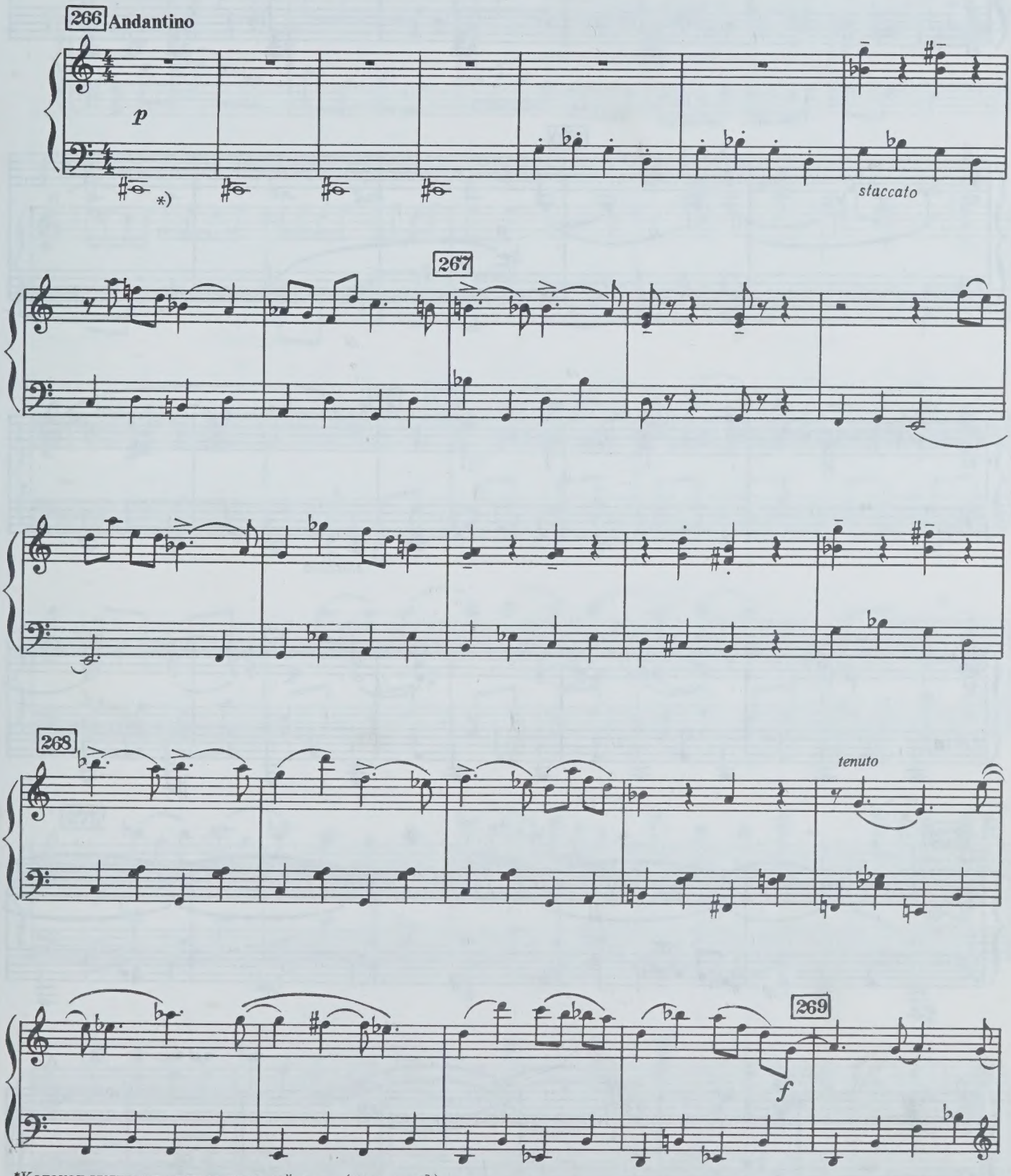


*В партитуре четыре такта перед цифрой 257 исполняются одними ударными инструментами (*примеч. ред.*).

*In the score, the four bars prior to the number 257 are played by the percussion only (*editor's note*).

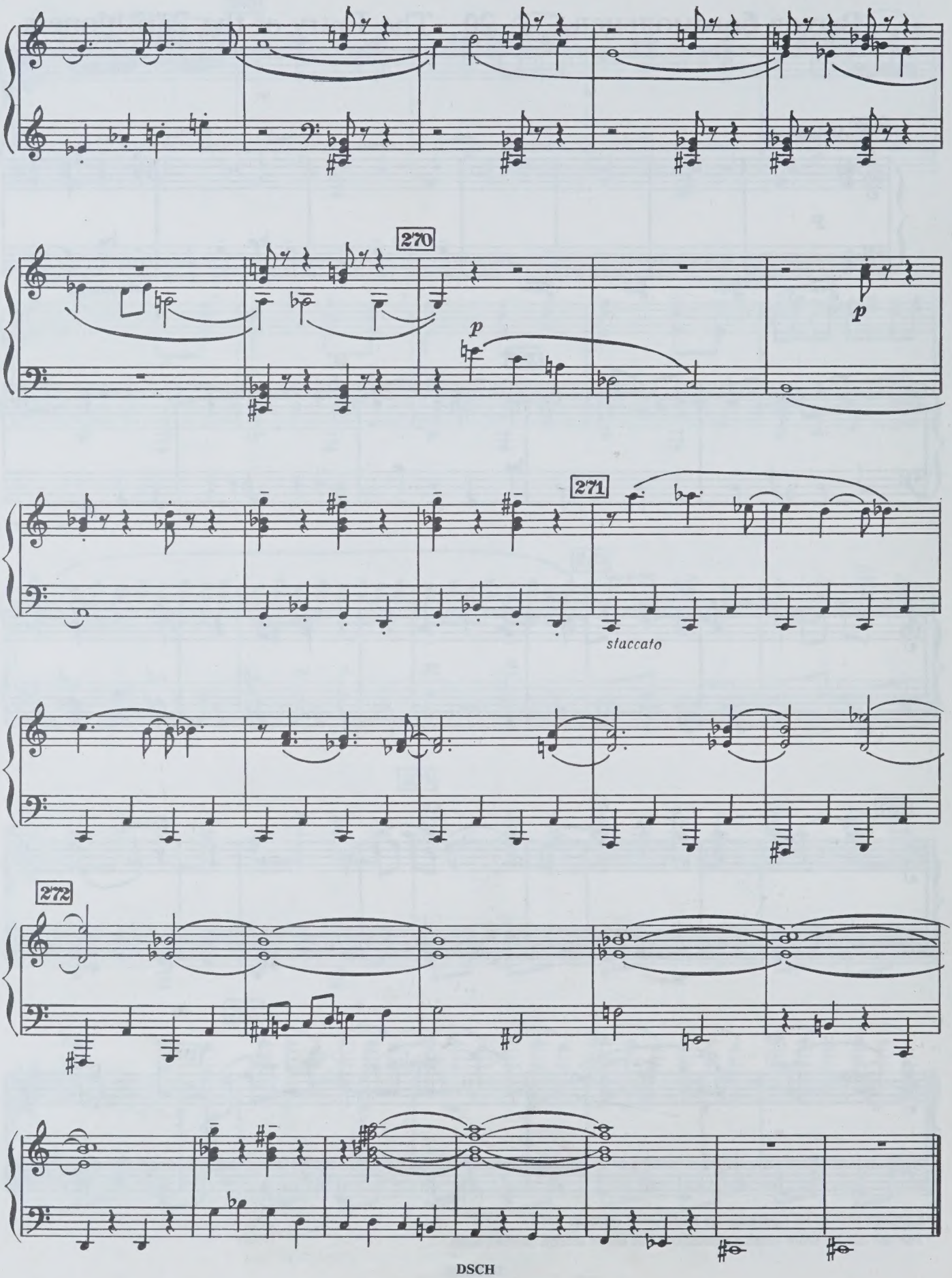

260
261
262
263
264
265
3
attacca

Выход богомольцев 20 The Entry of the Parishioners

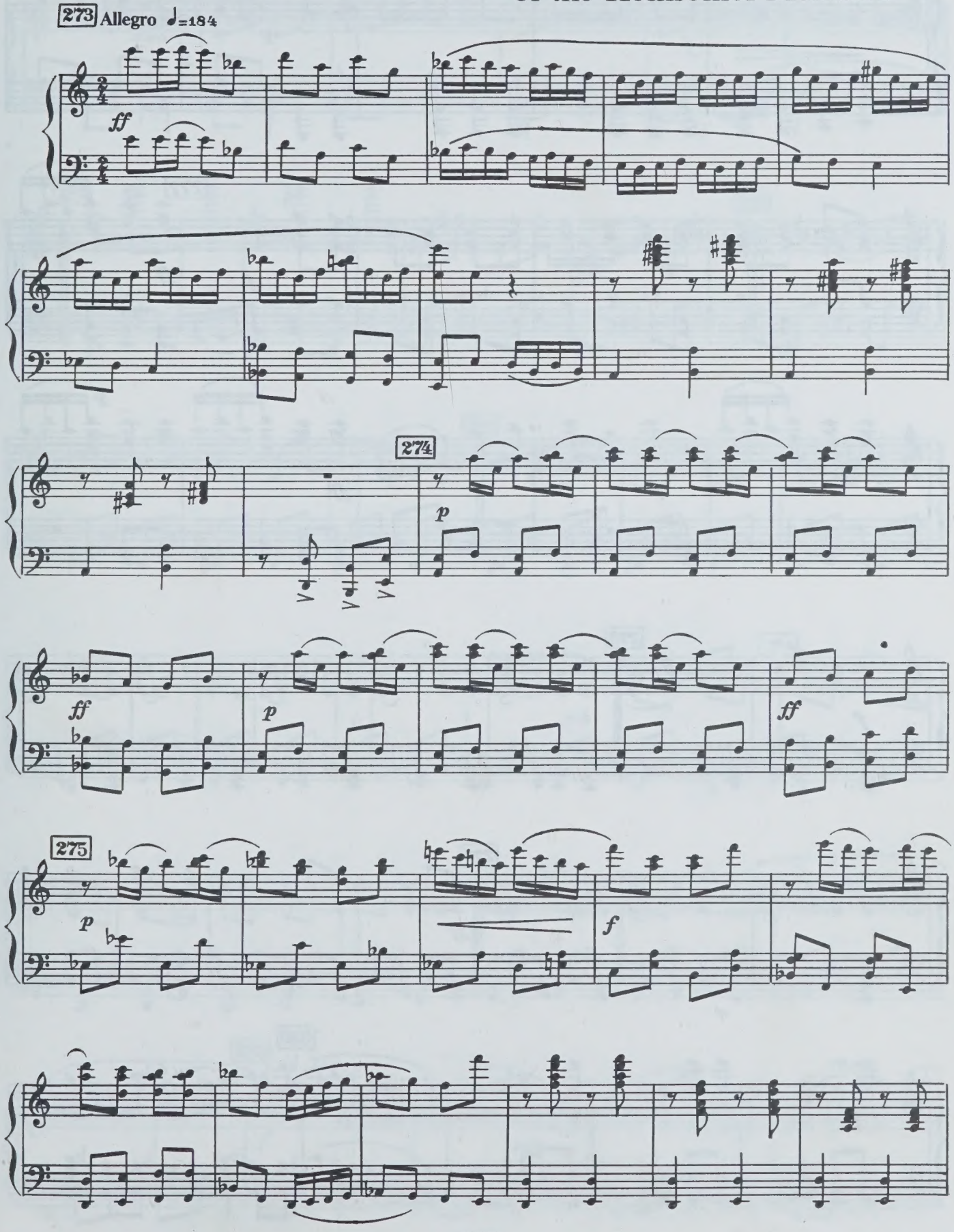


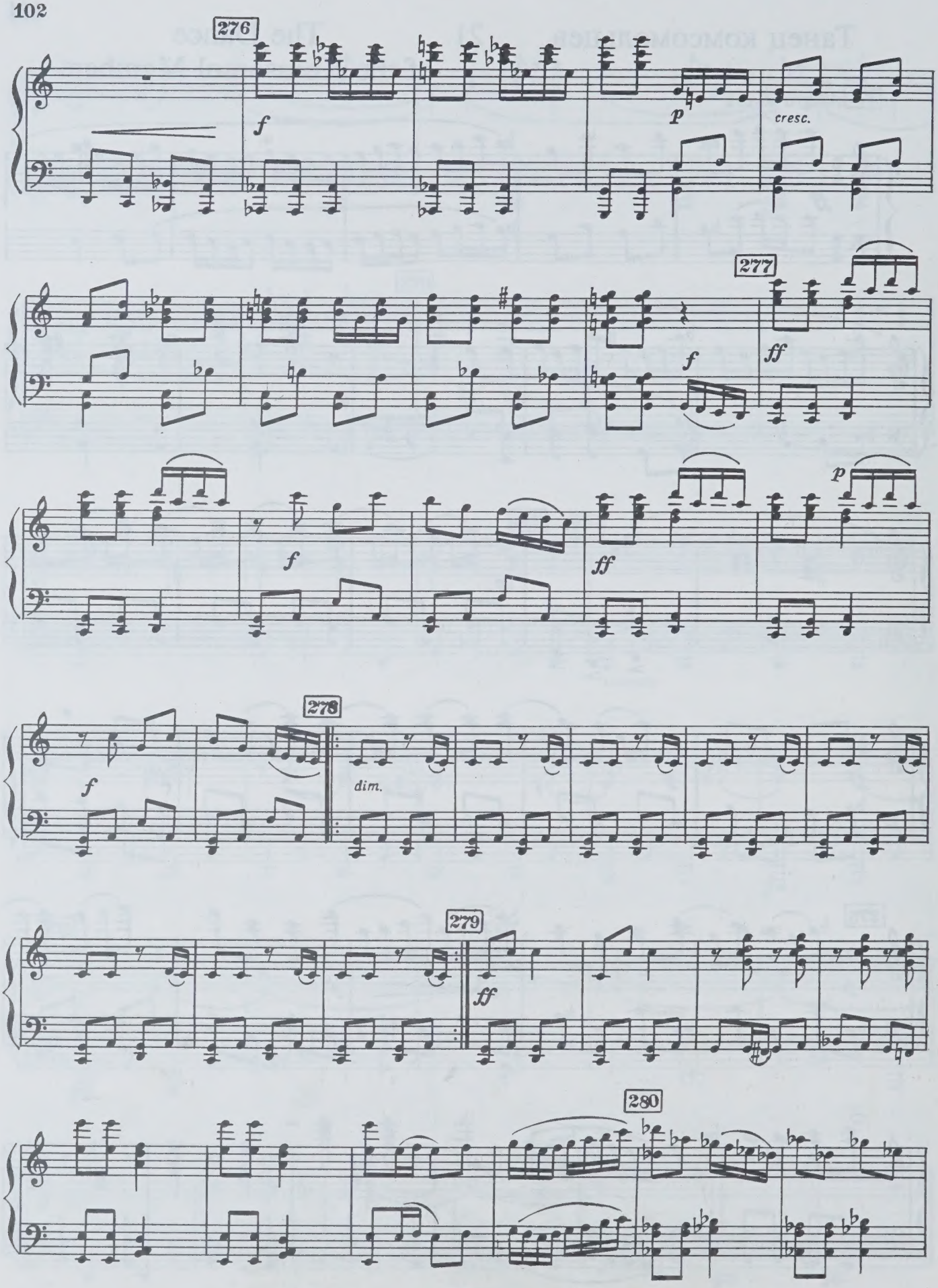
*Колокол звучит на протяжении всей части (*примеч. ред.*)

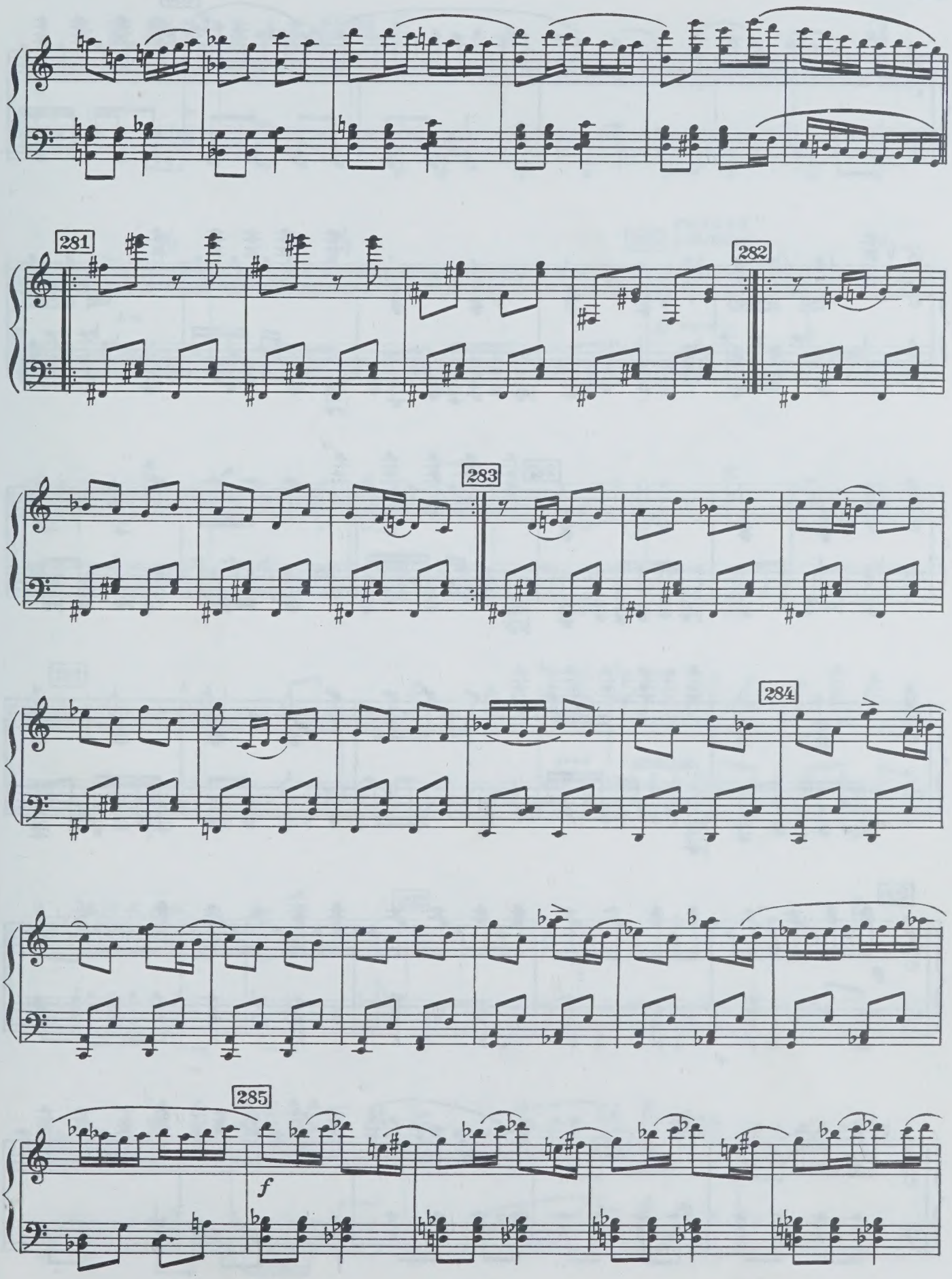
*The bell can be heard ringing throughout this entire section (*editor's note*).

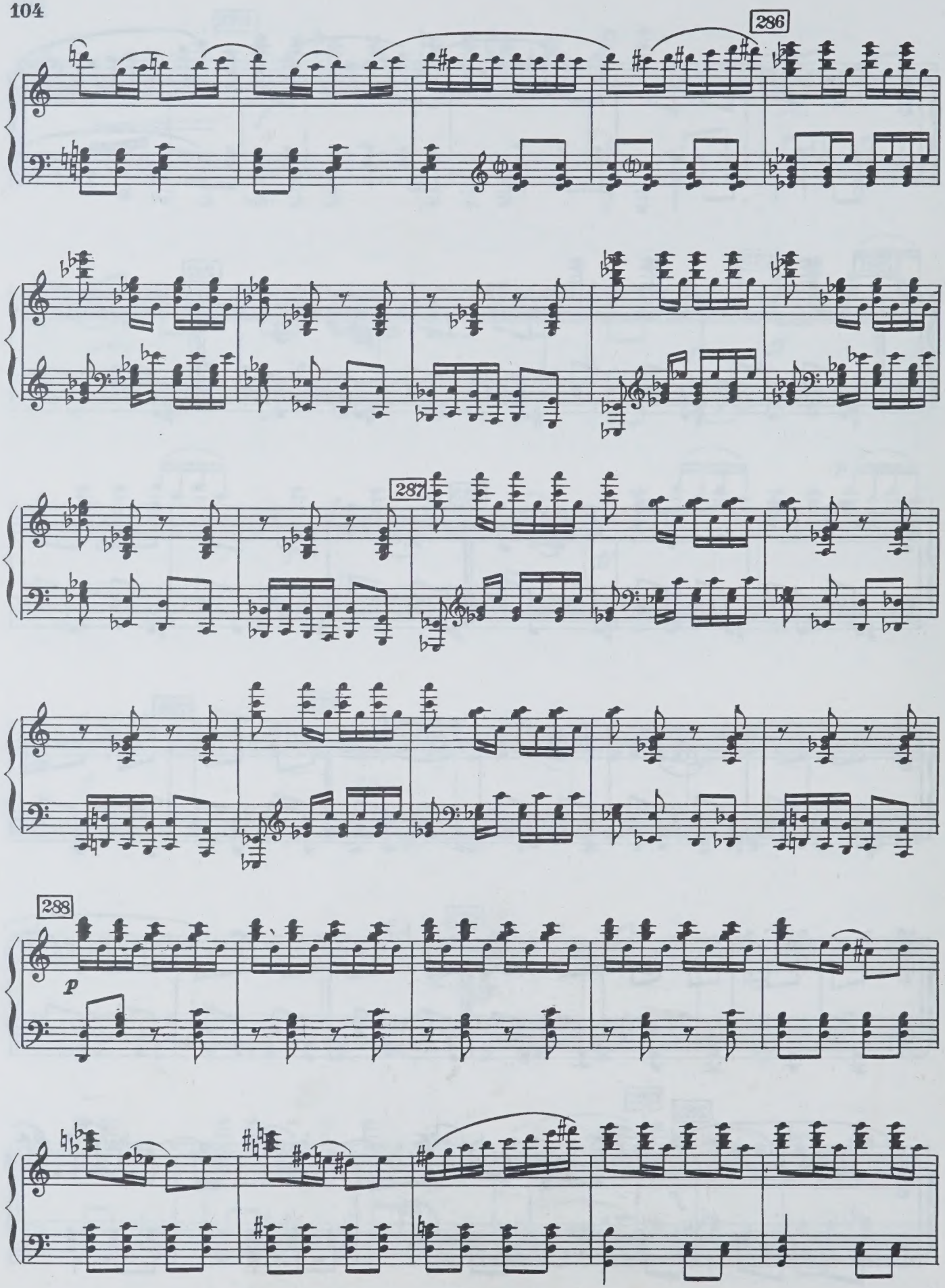

270
p
p
271
staccato
272

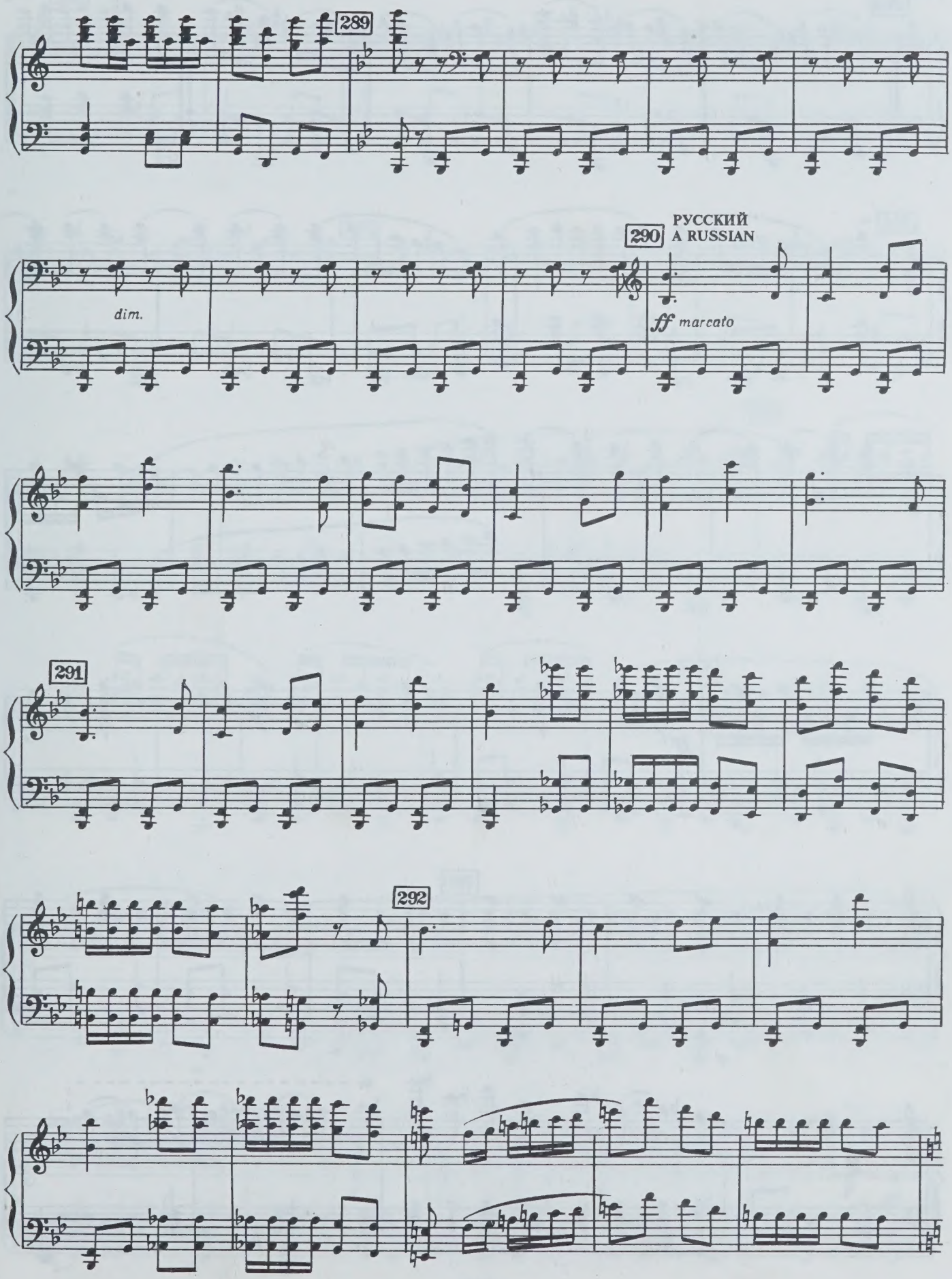
Танец комсомольцев 21 The Dance of the Komsomol Members

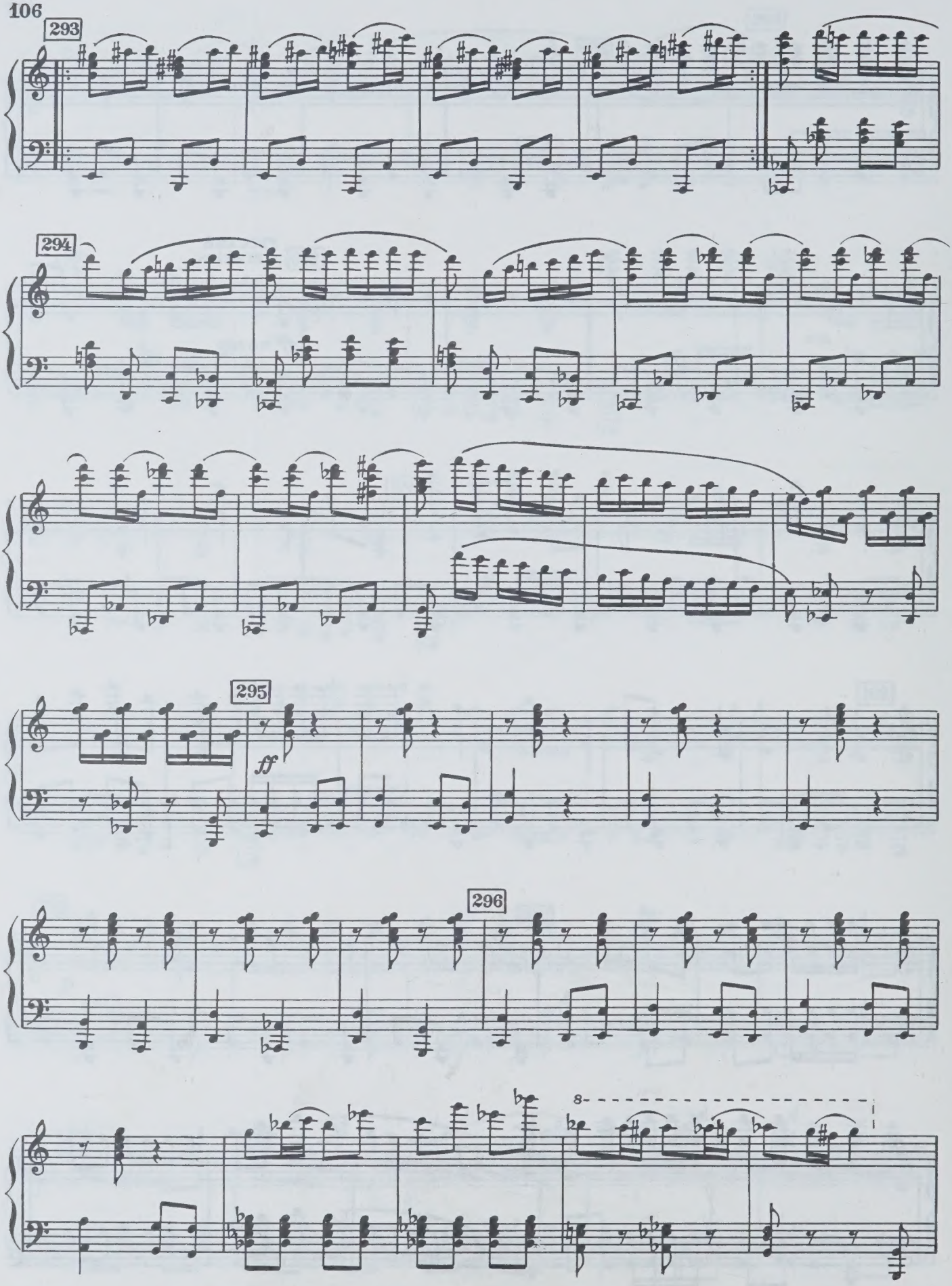


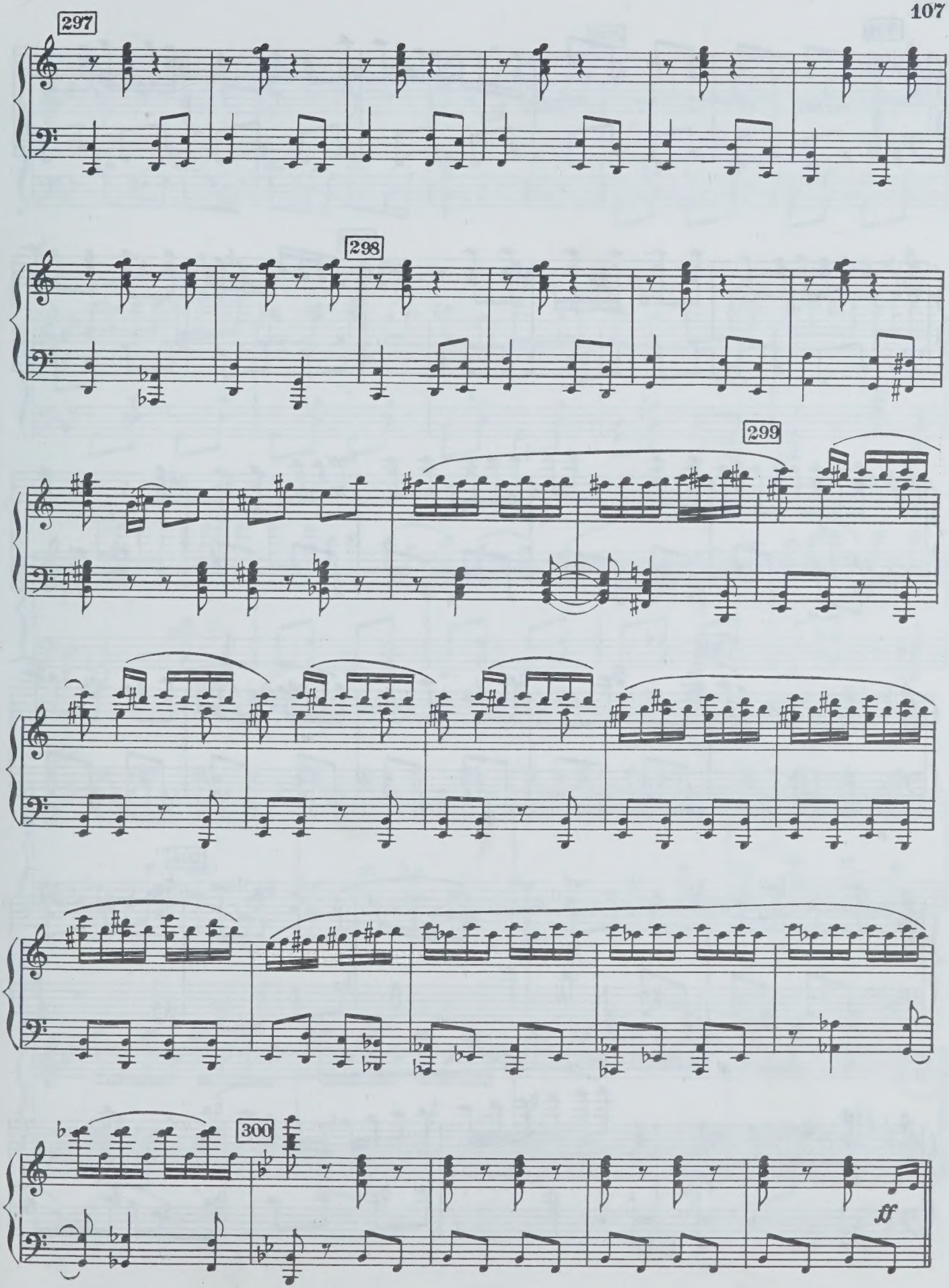

276
f
p
cresc.
277
f
ff
f
ff
p
278
f
dim.
279
ff
280

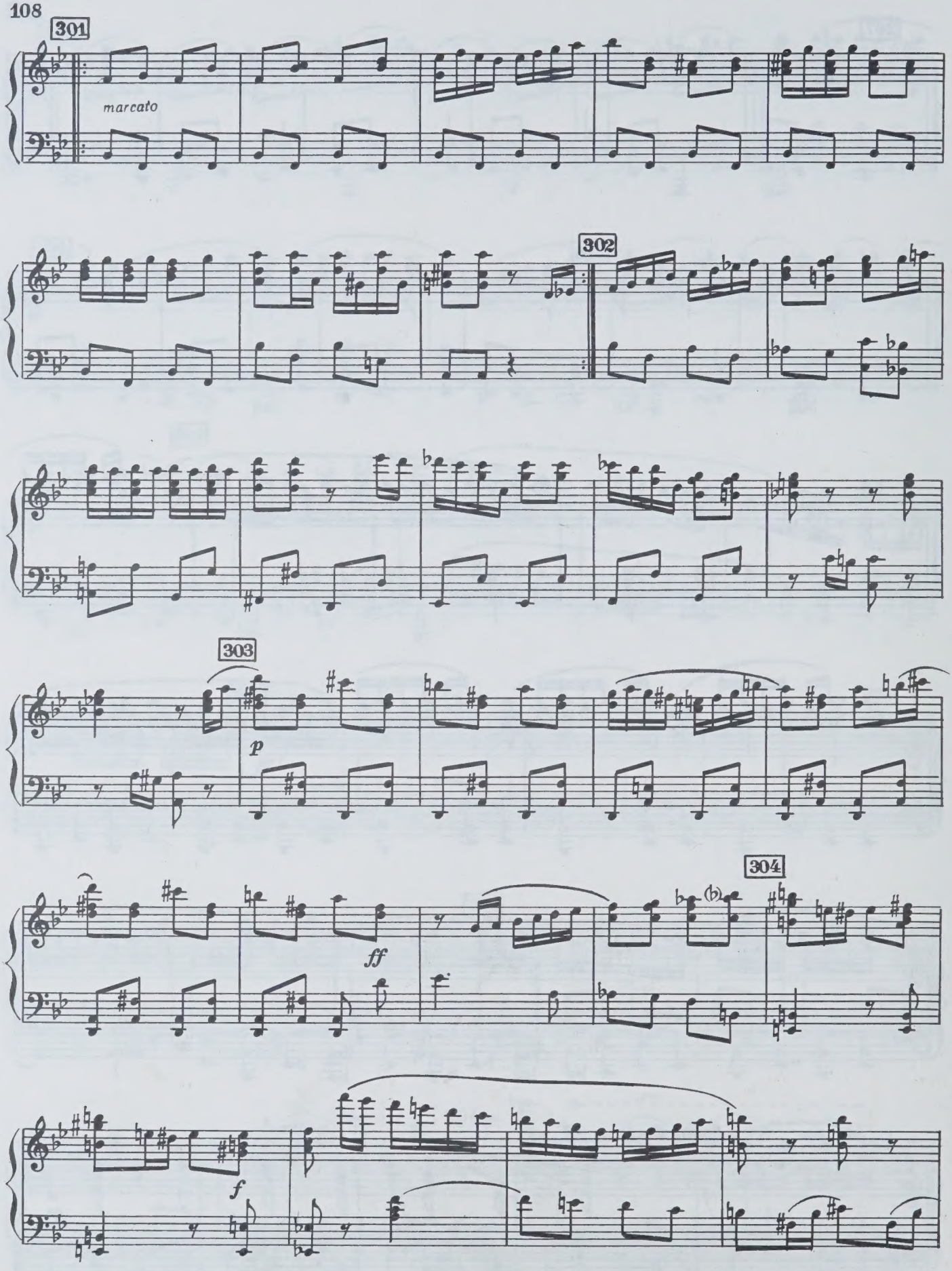

281
282
283
284
285
f

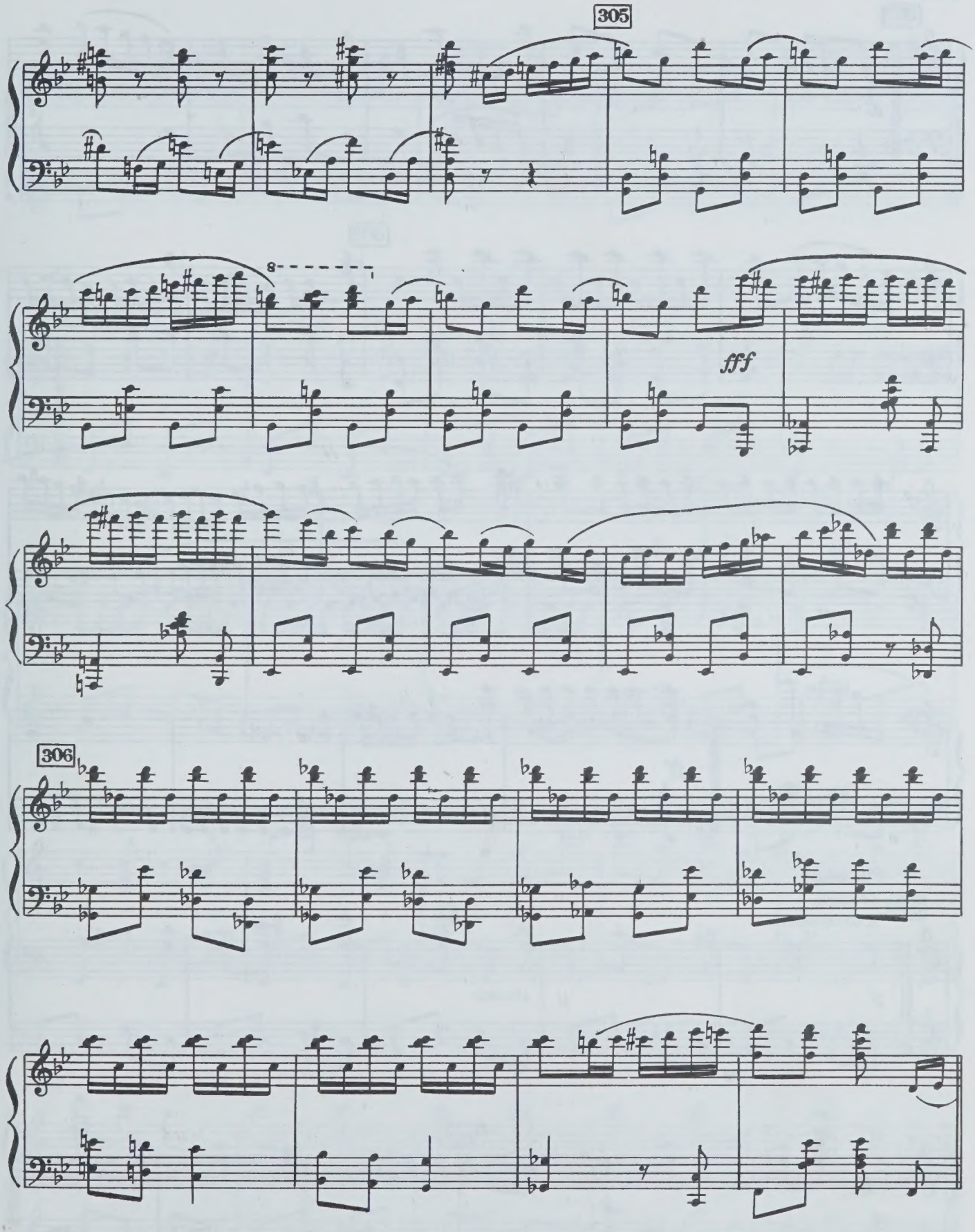

286
287
288
p

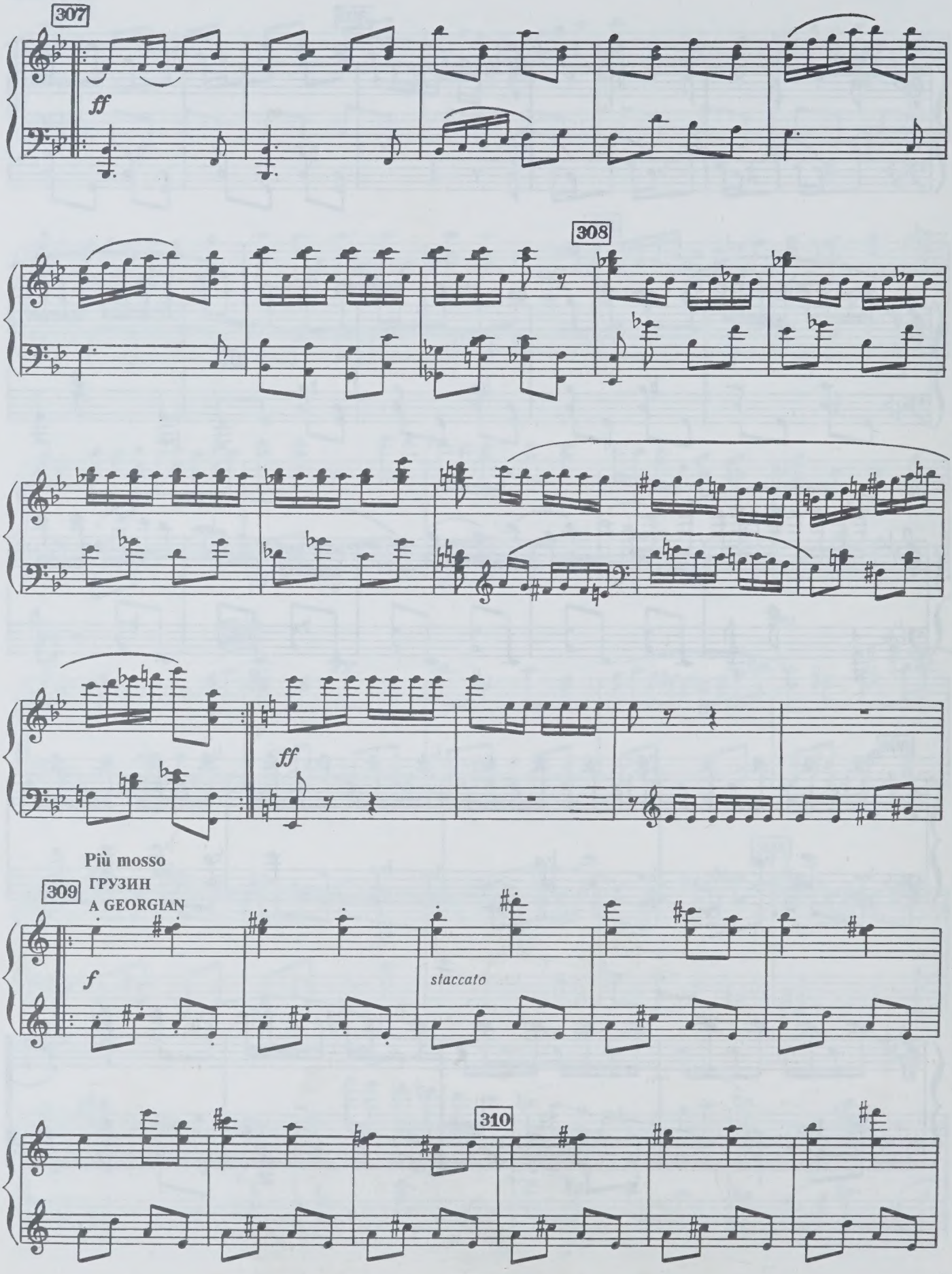

289
290
РУССКИЙ
A RUSSIAN
dim.
ff marcato
291
292

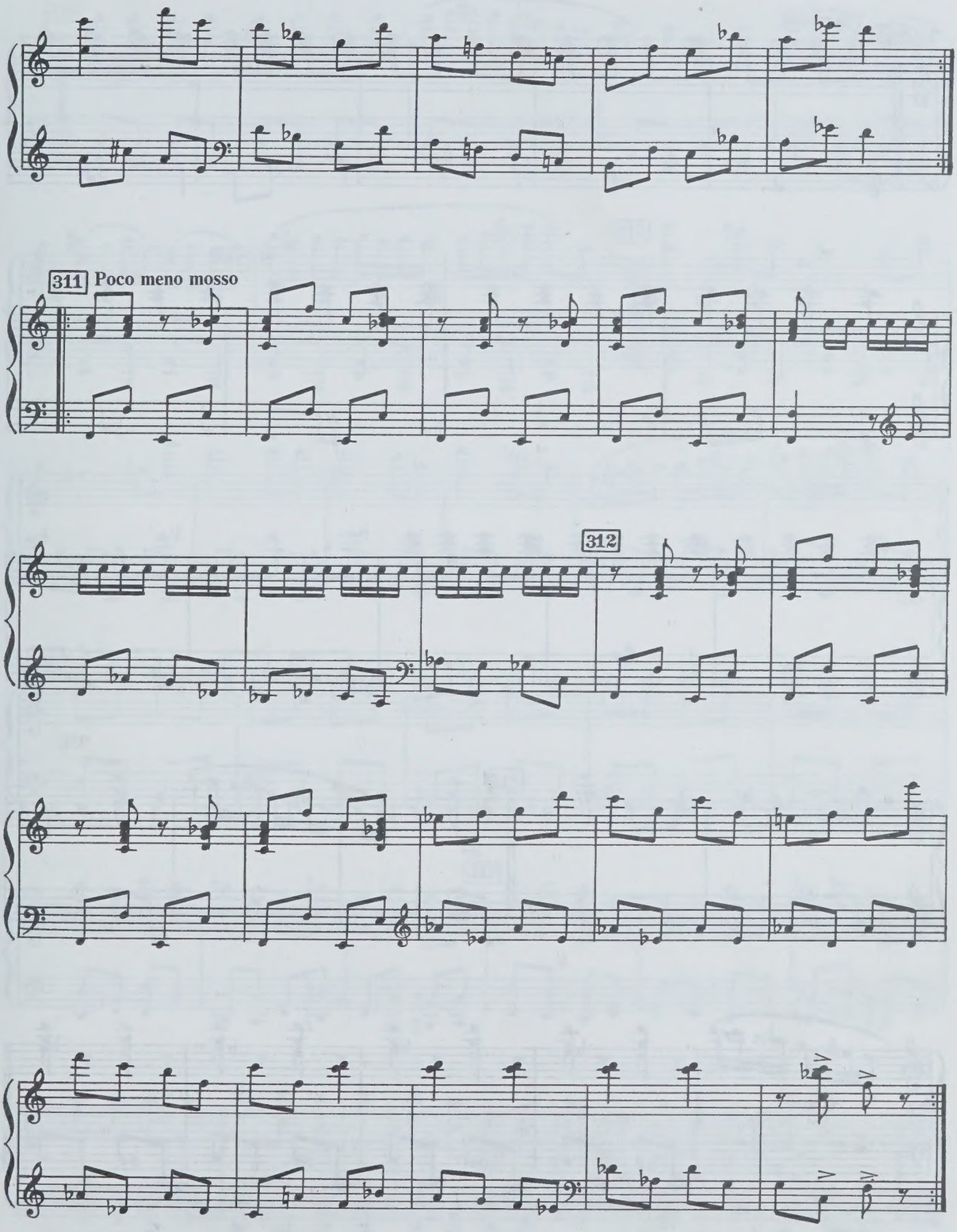

293
294
295
ff
296
8

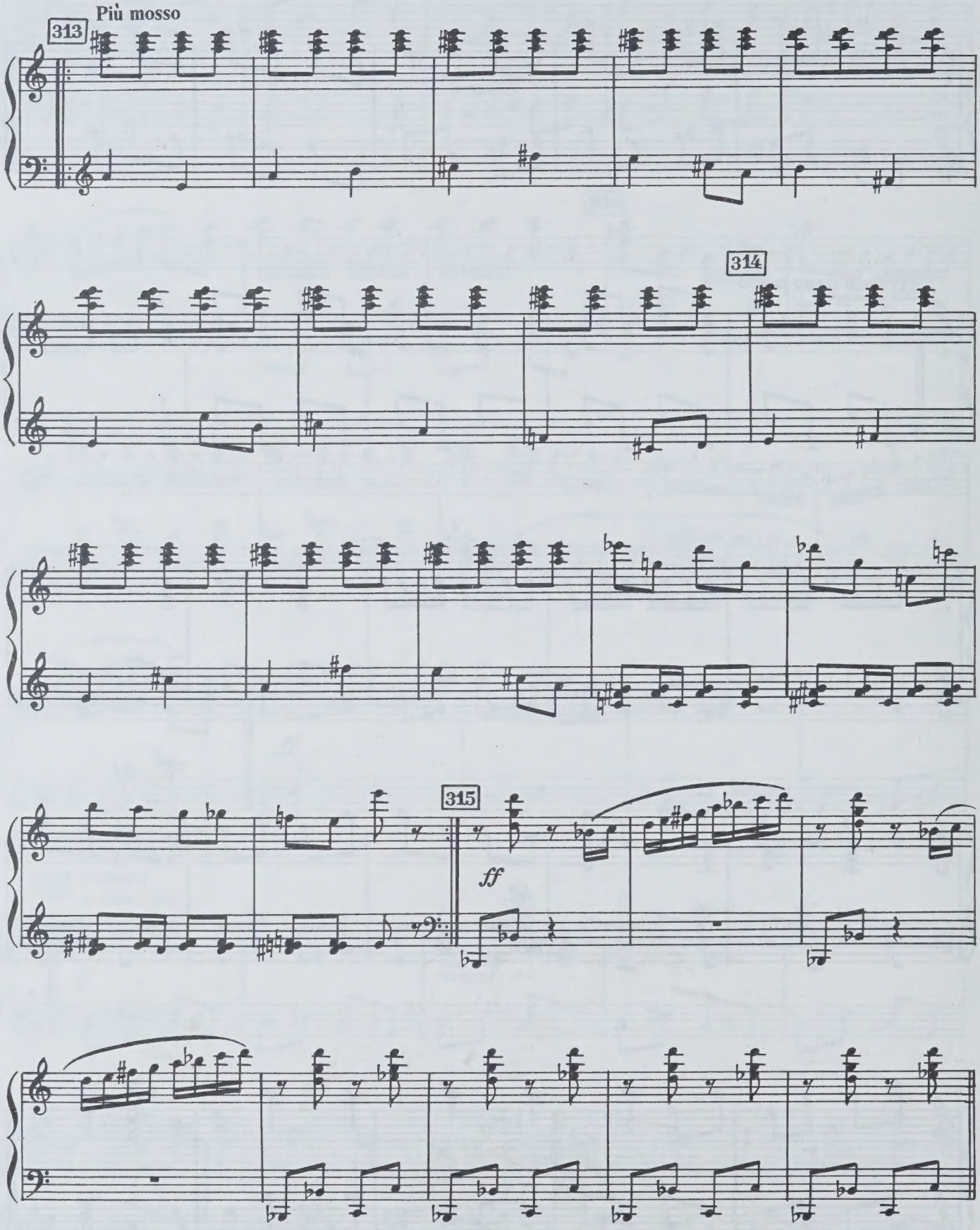

297
298
299
300
ff

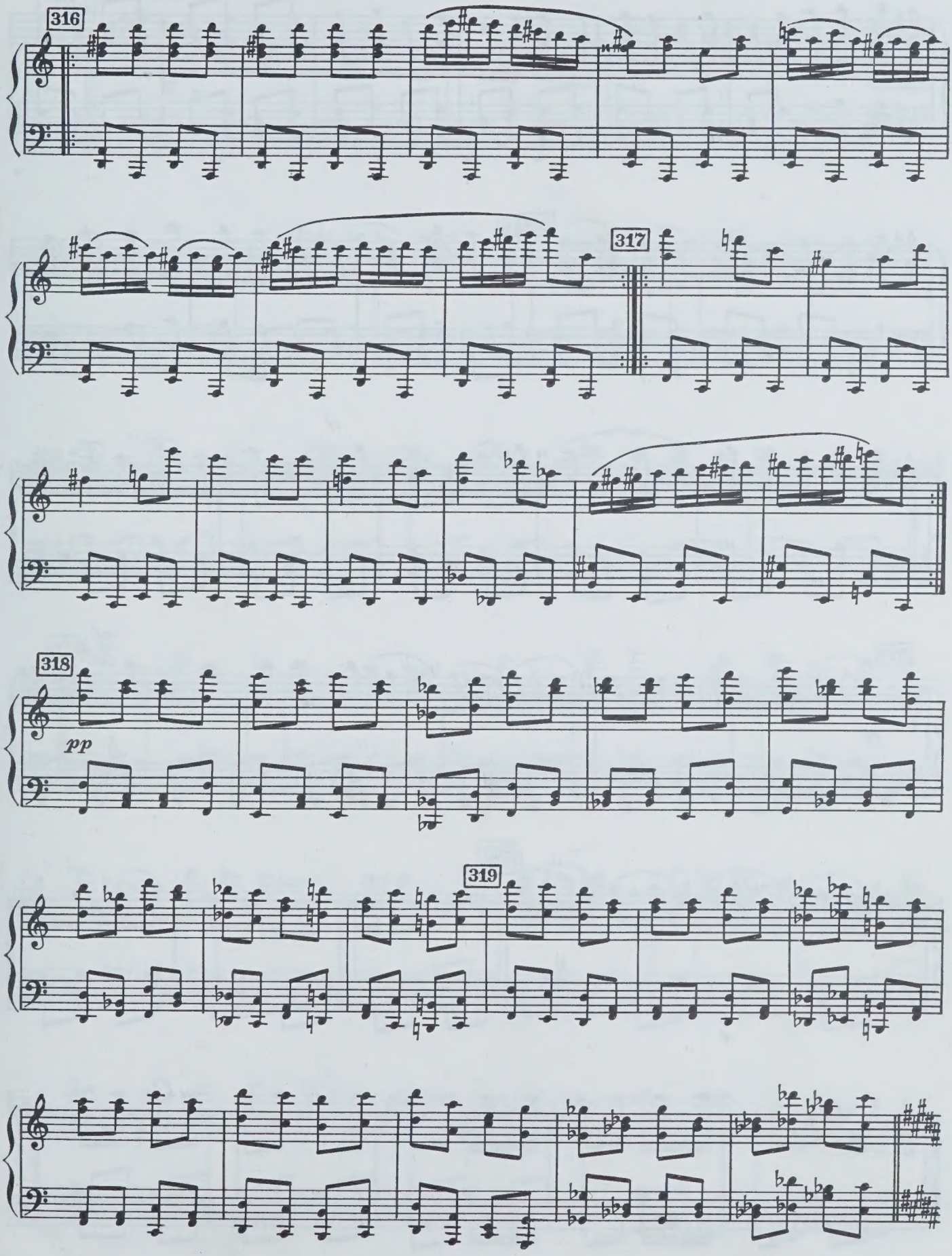

301
marcato
302
303
p
304
(b)
ff
f

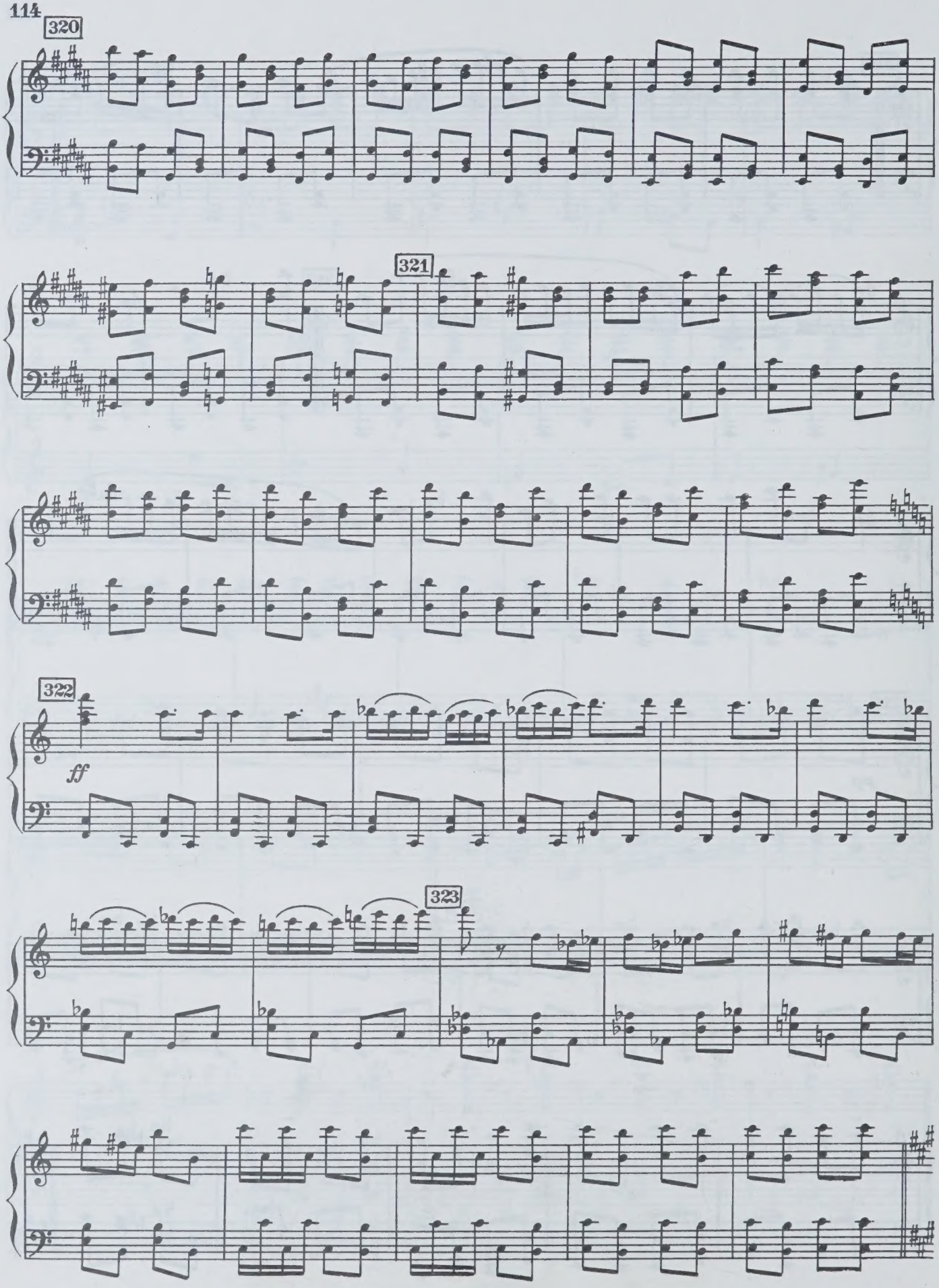

305
8
fff
306


307
ff
308
ff
Più mosso
309
ГРУЗИН
A GEORGIAN
f
staccato
310

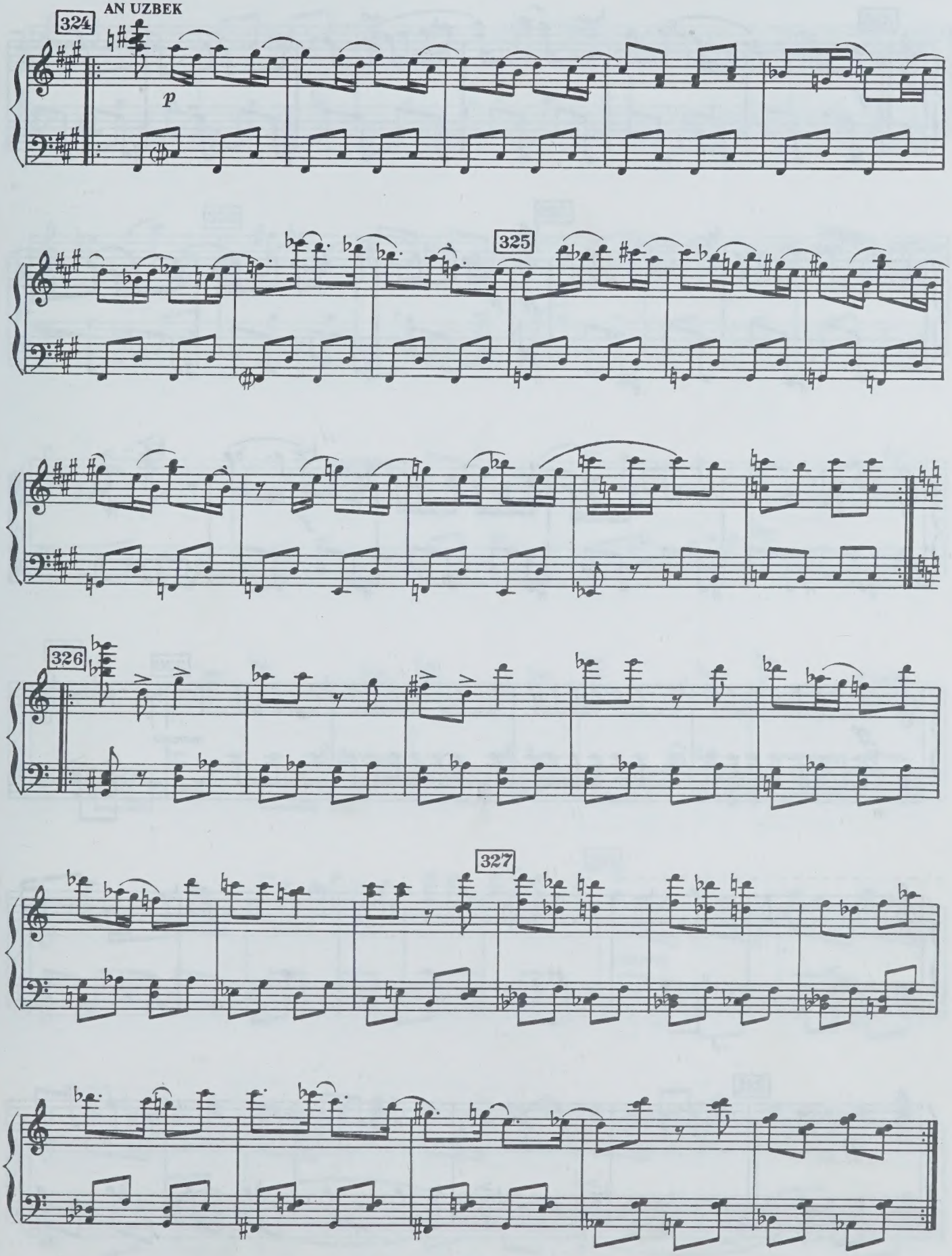

311 Poco meno mosso
312

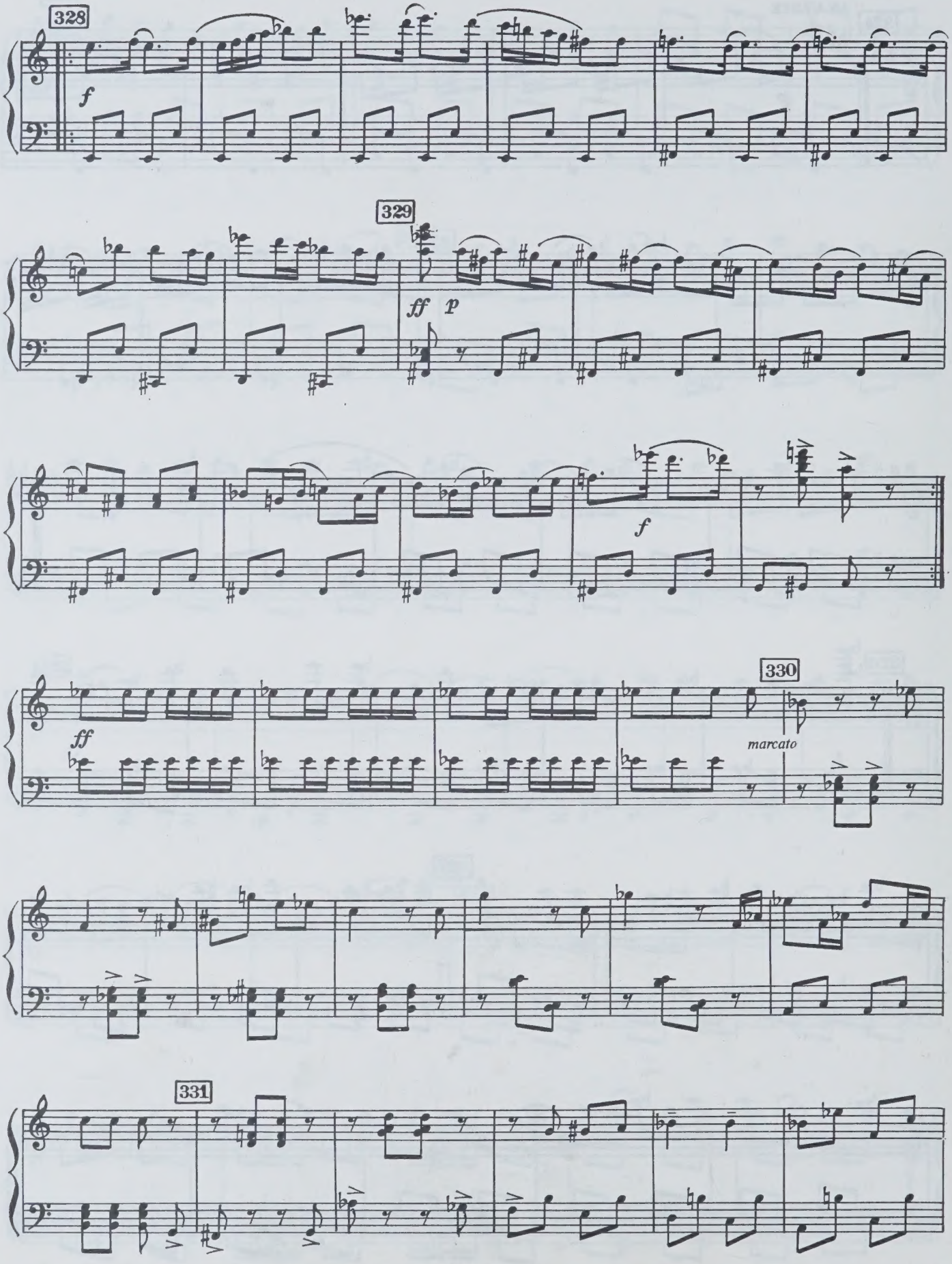

Più mosso
313
314
315
ff

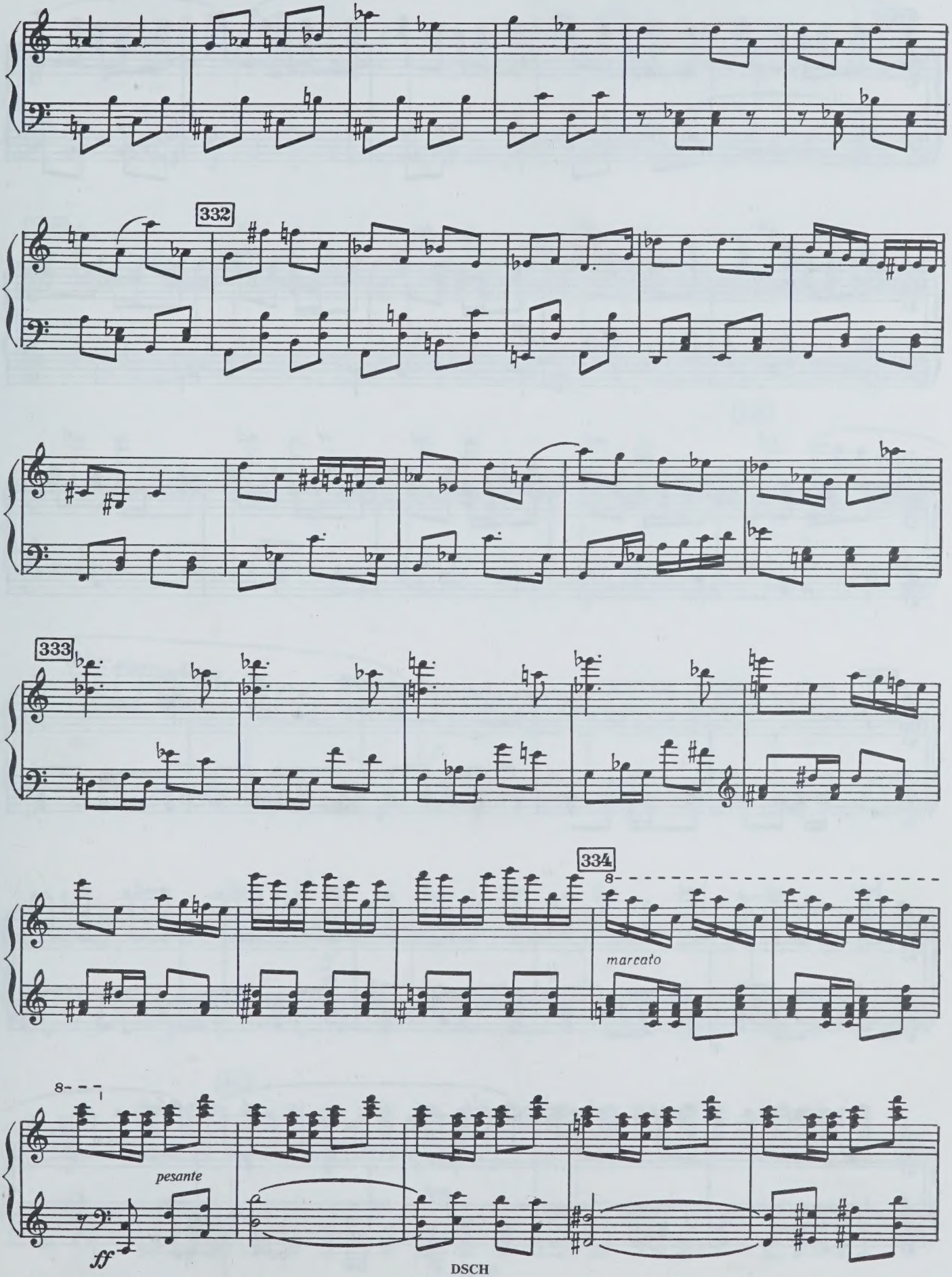

316
317
318
pp
319


320
321
322
ff
323

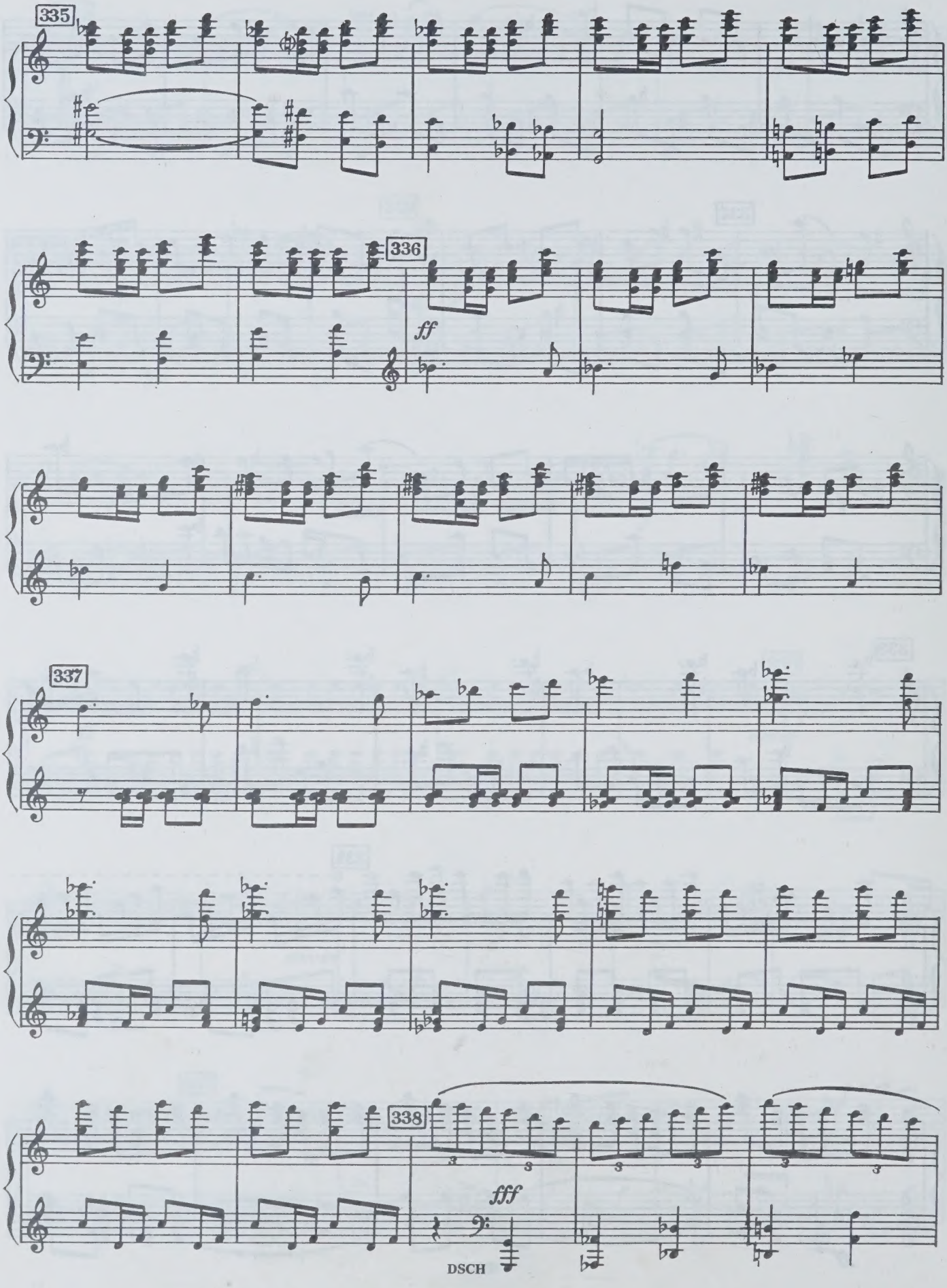
УЗБЕК
AN UZBEK

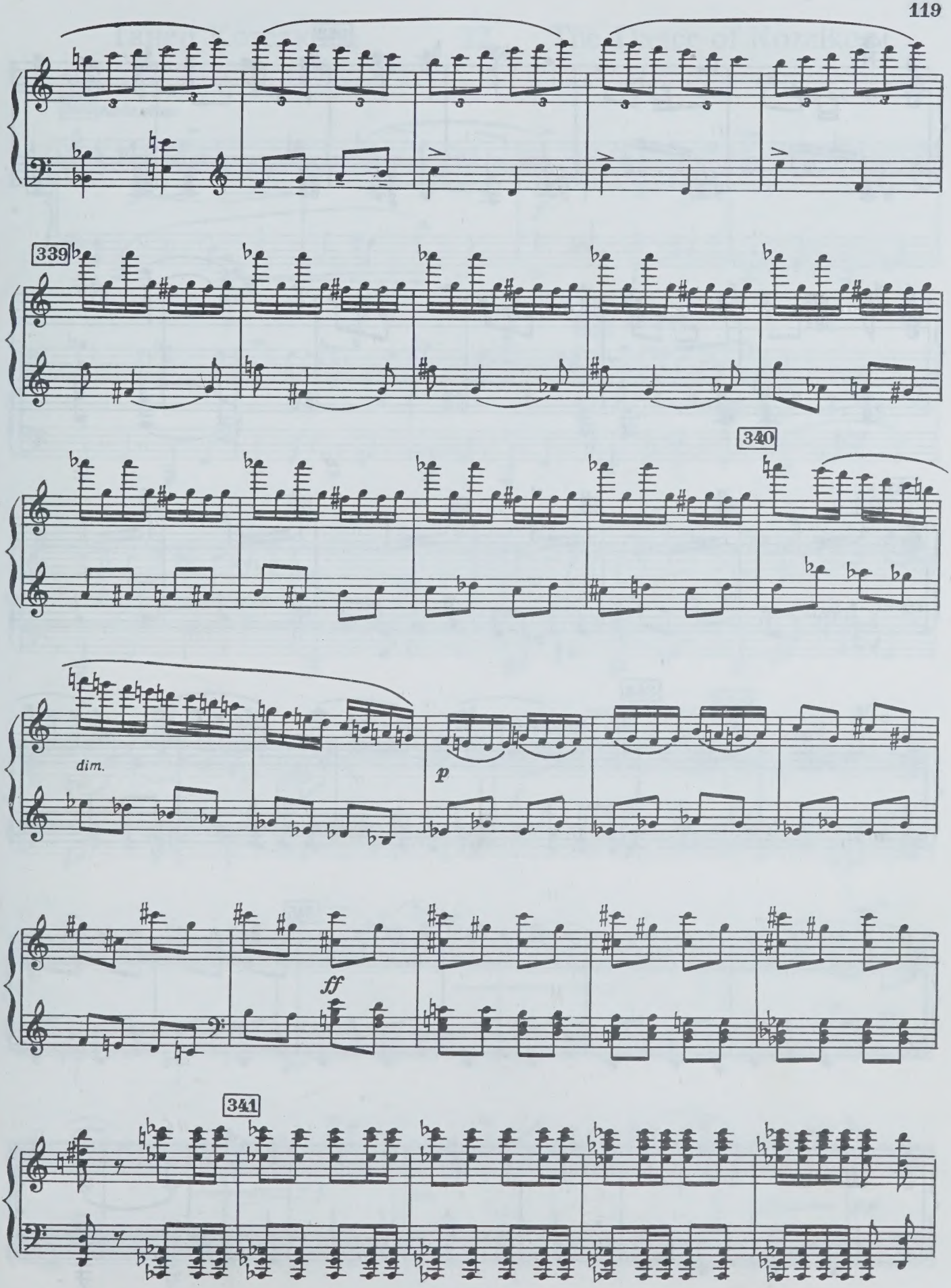


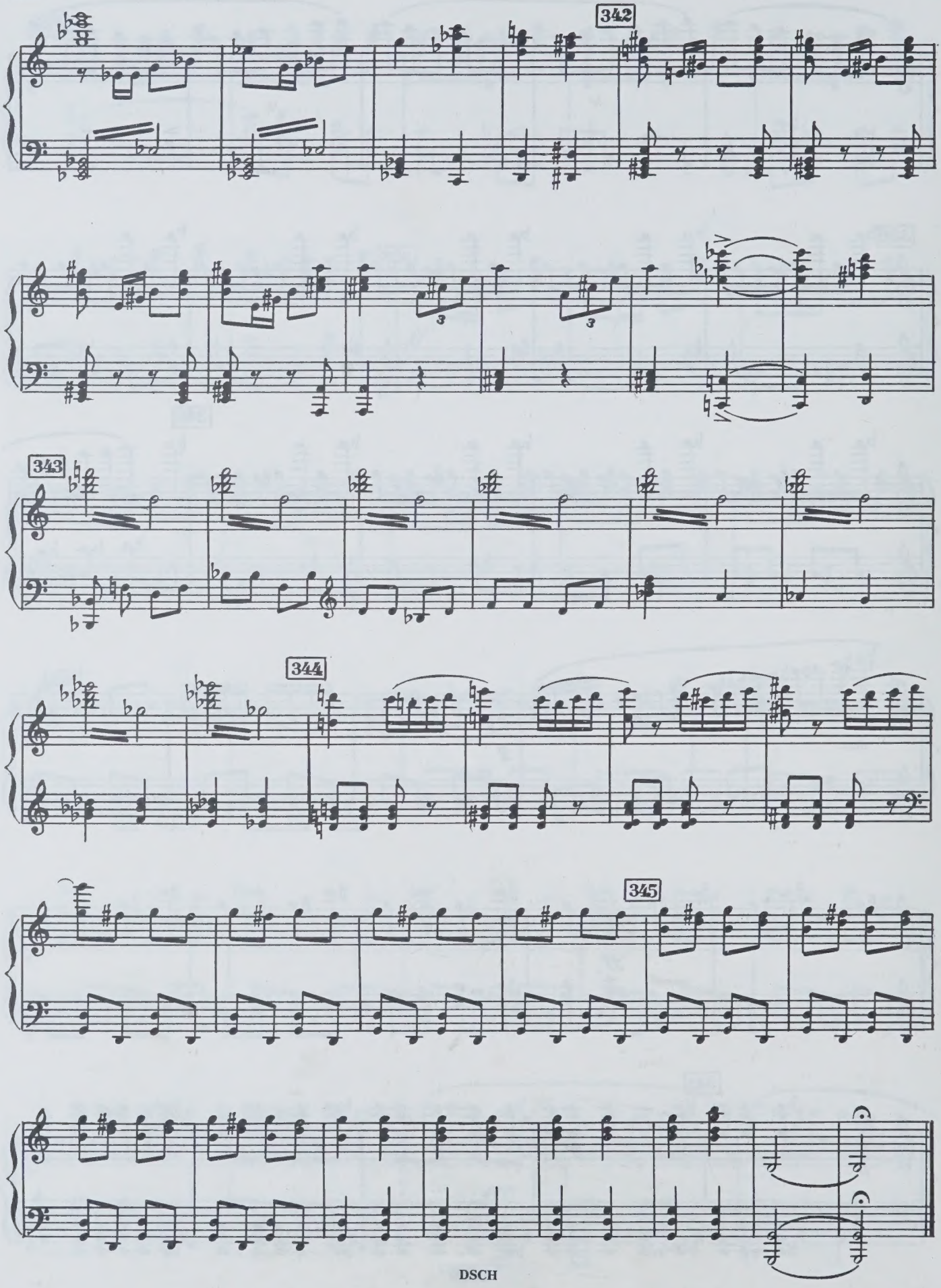

328
f
329
ff
p
f
ff
330
marcato
331



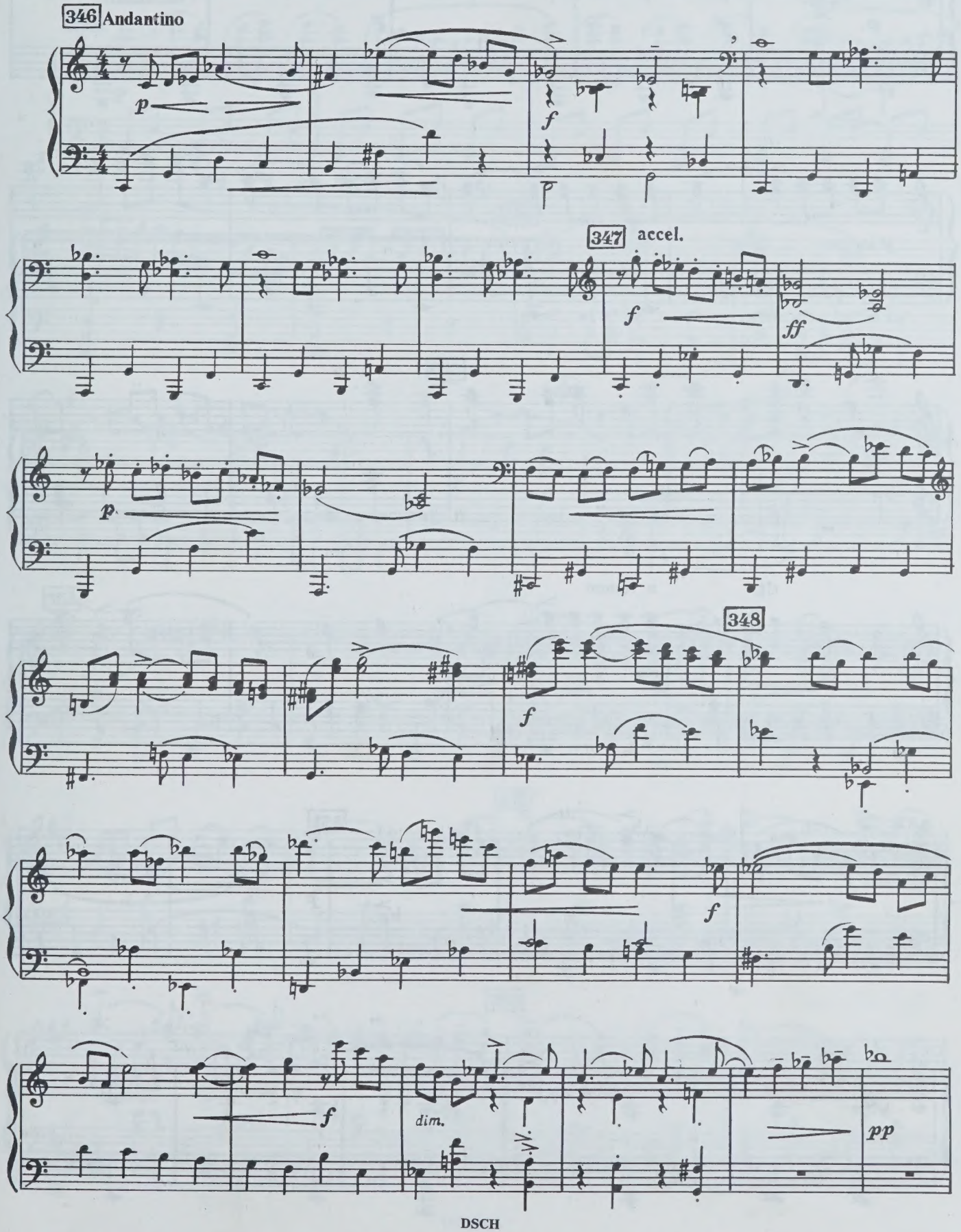
DSCH

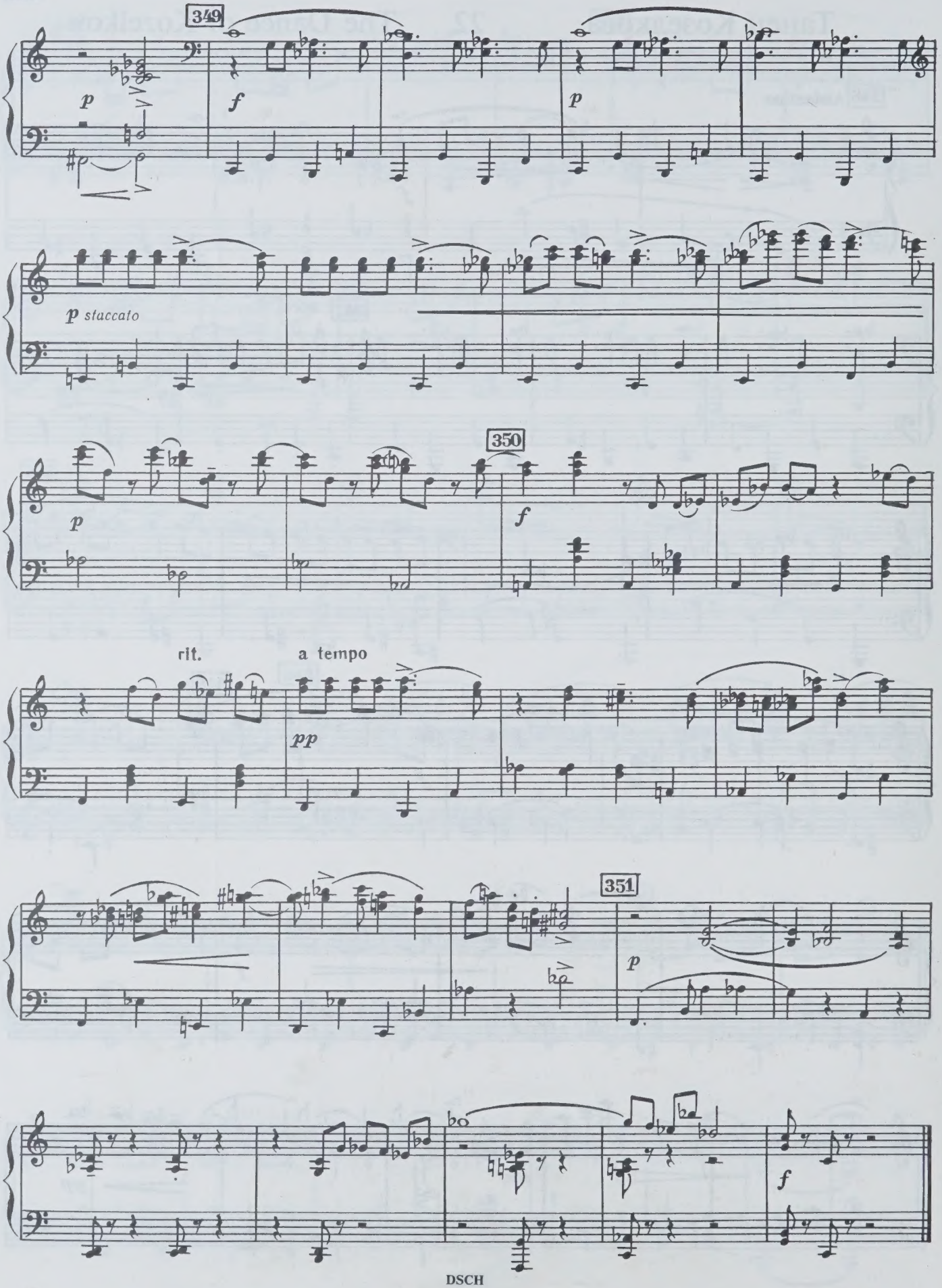

335
336
ff
337
338
fff
DSCH


339
340
dim.
p
ff
341

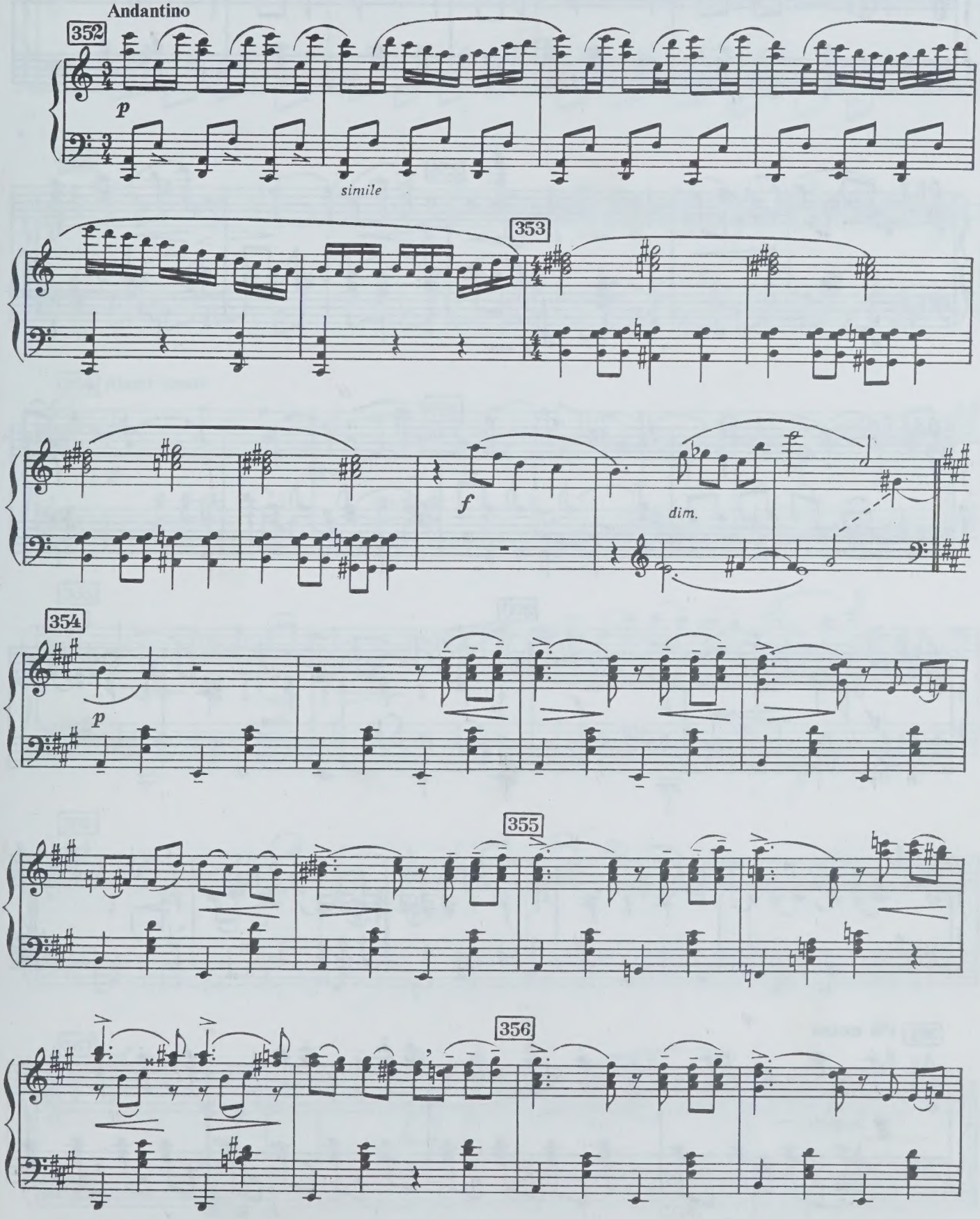

342
343
344
345

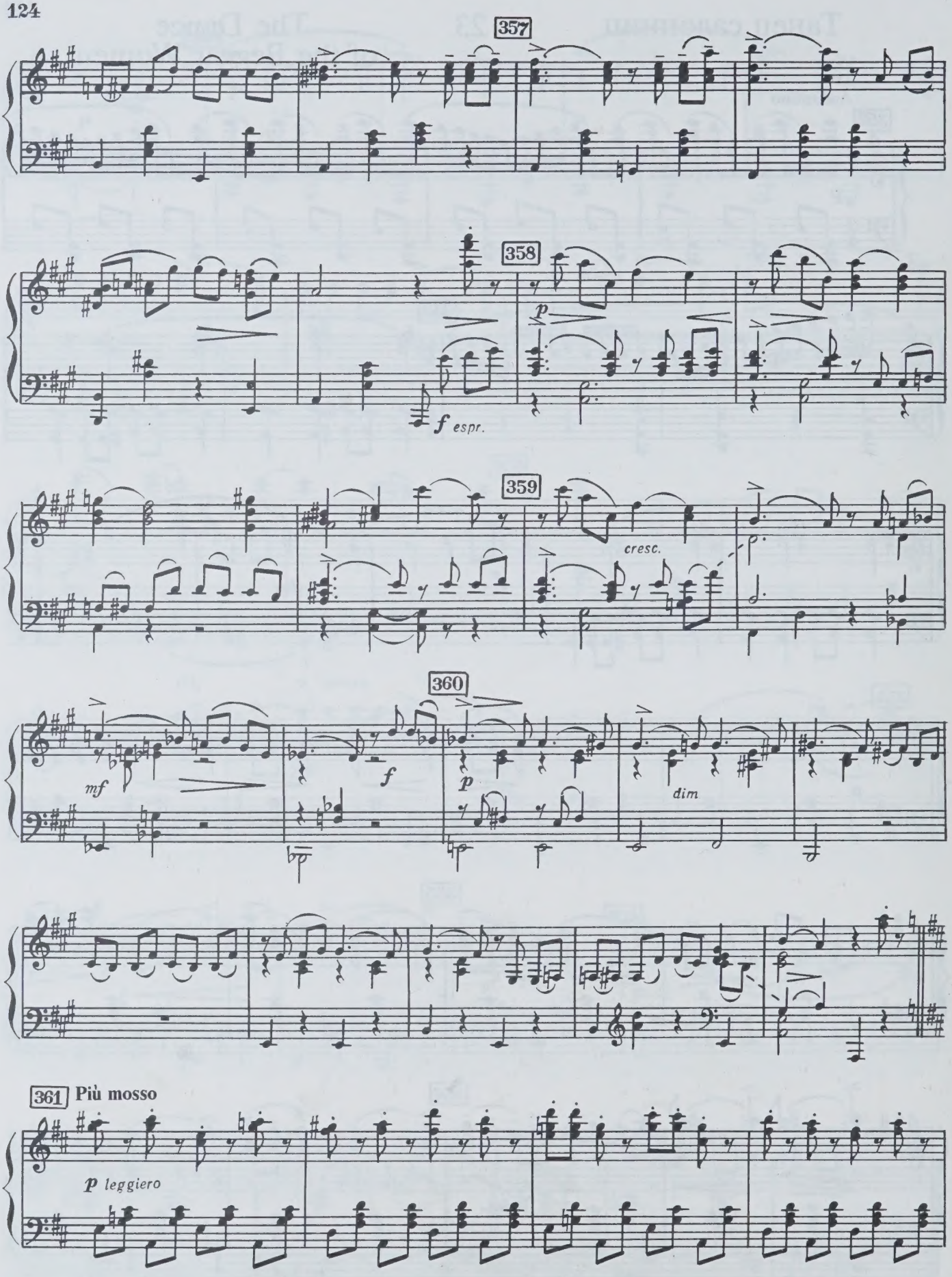
Танец Козелкова 22 The Dance of Kozelkov

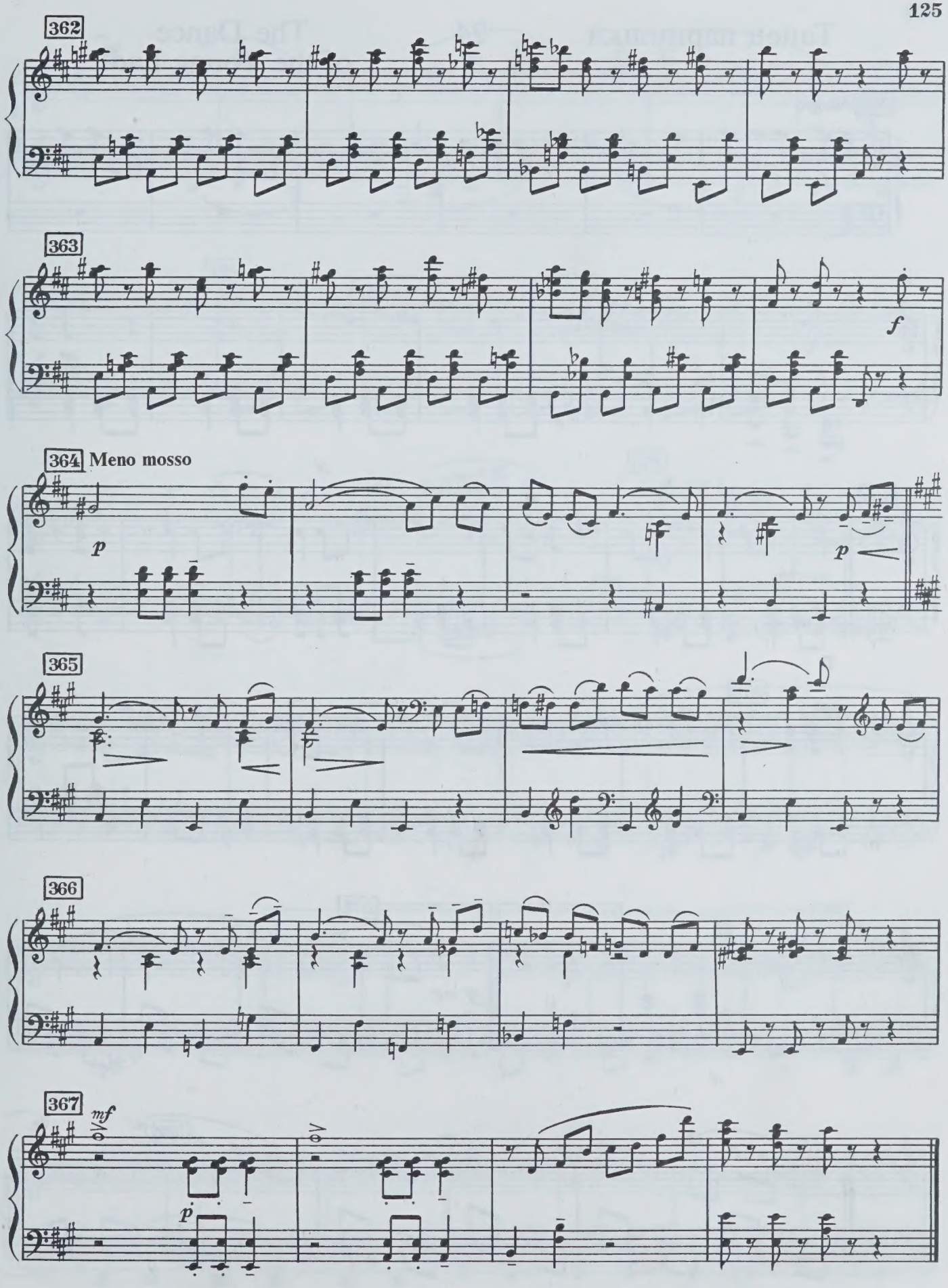



349
p
f
p
p staccato
350
p
f
rit.
a tempo
pp
351
p
f

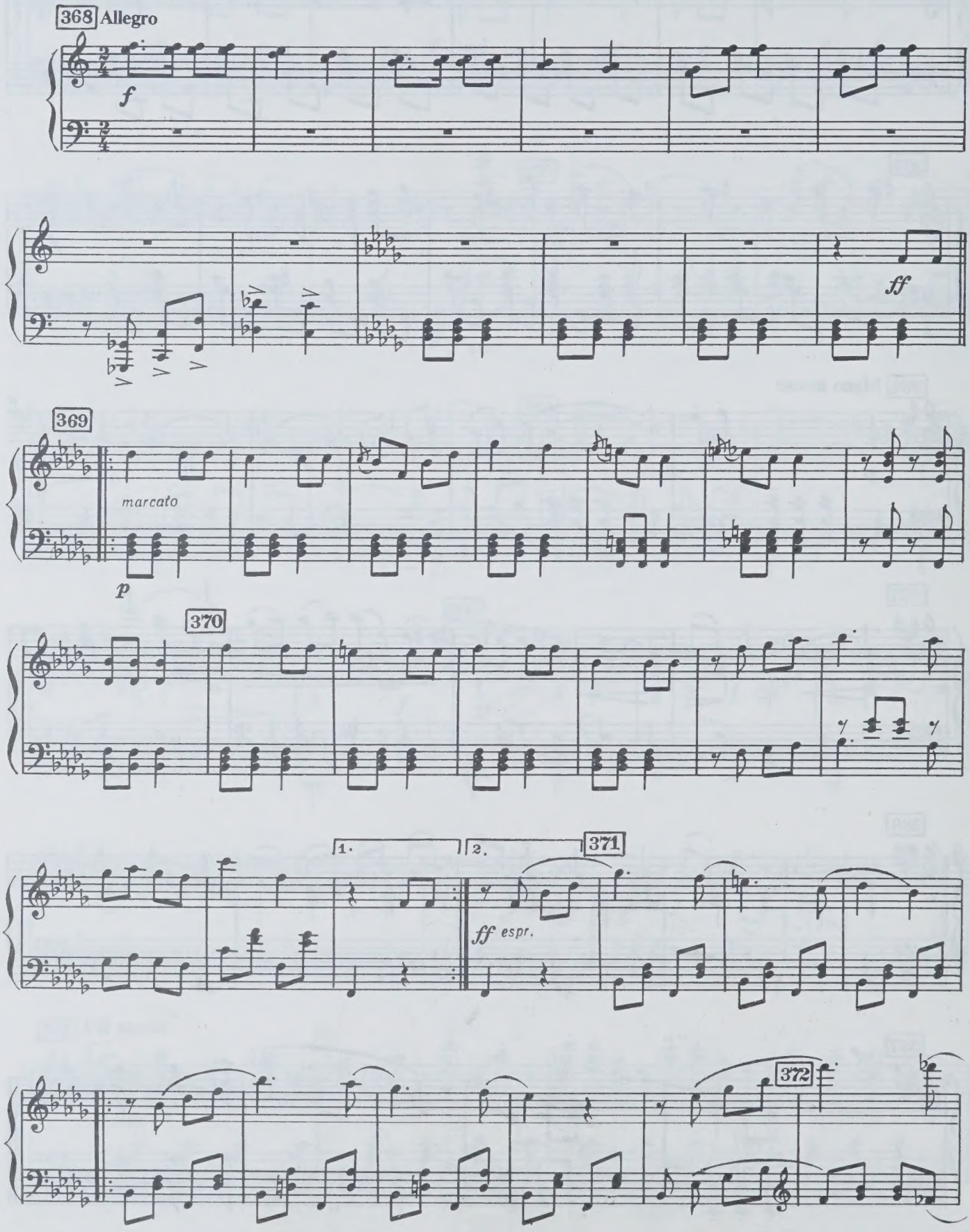
Танец салопниц 23 The Dance of the Beggar Women

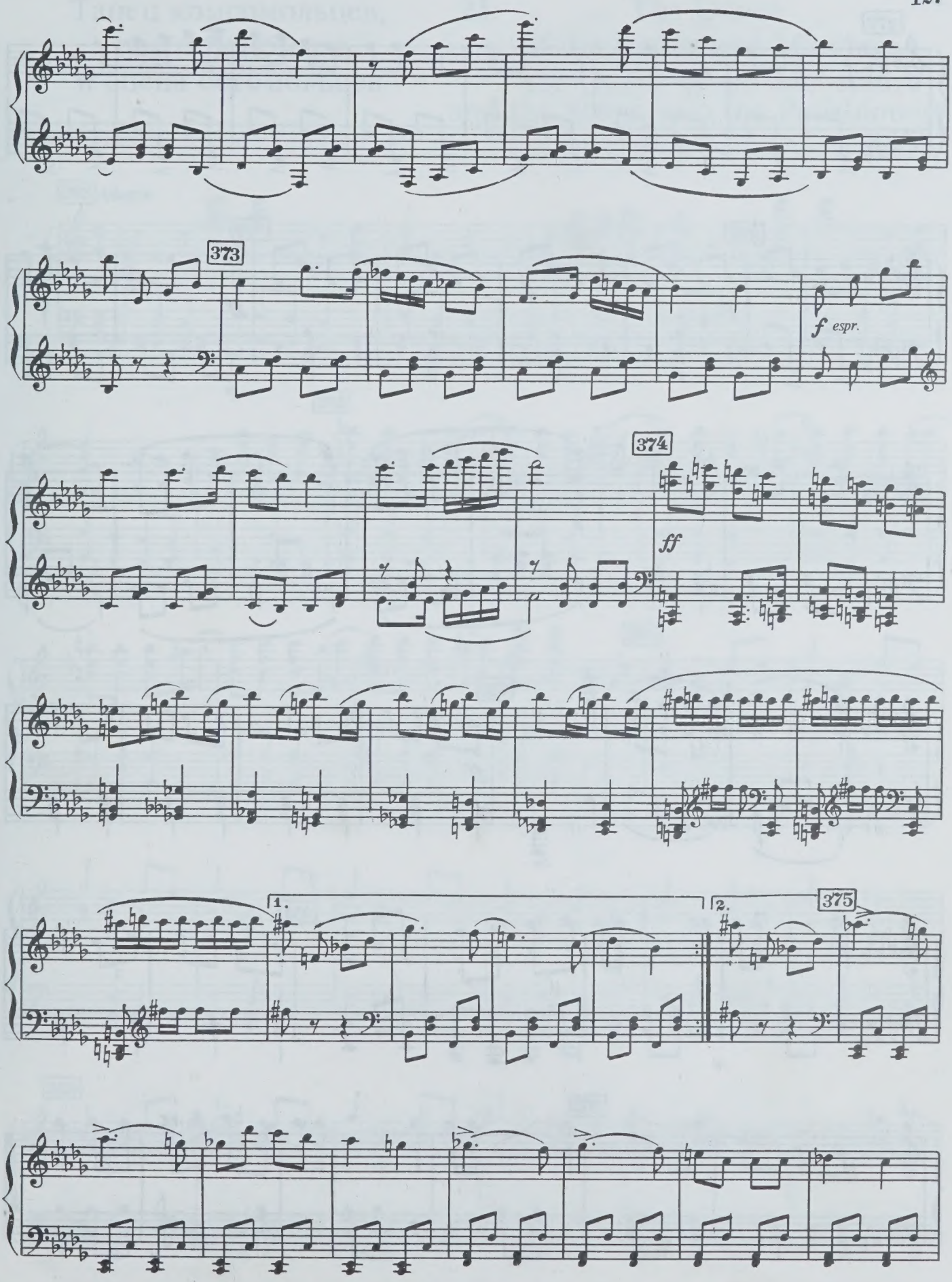


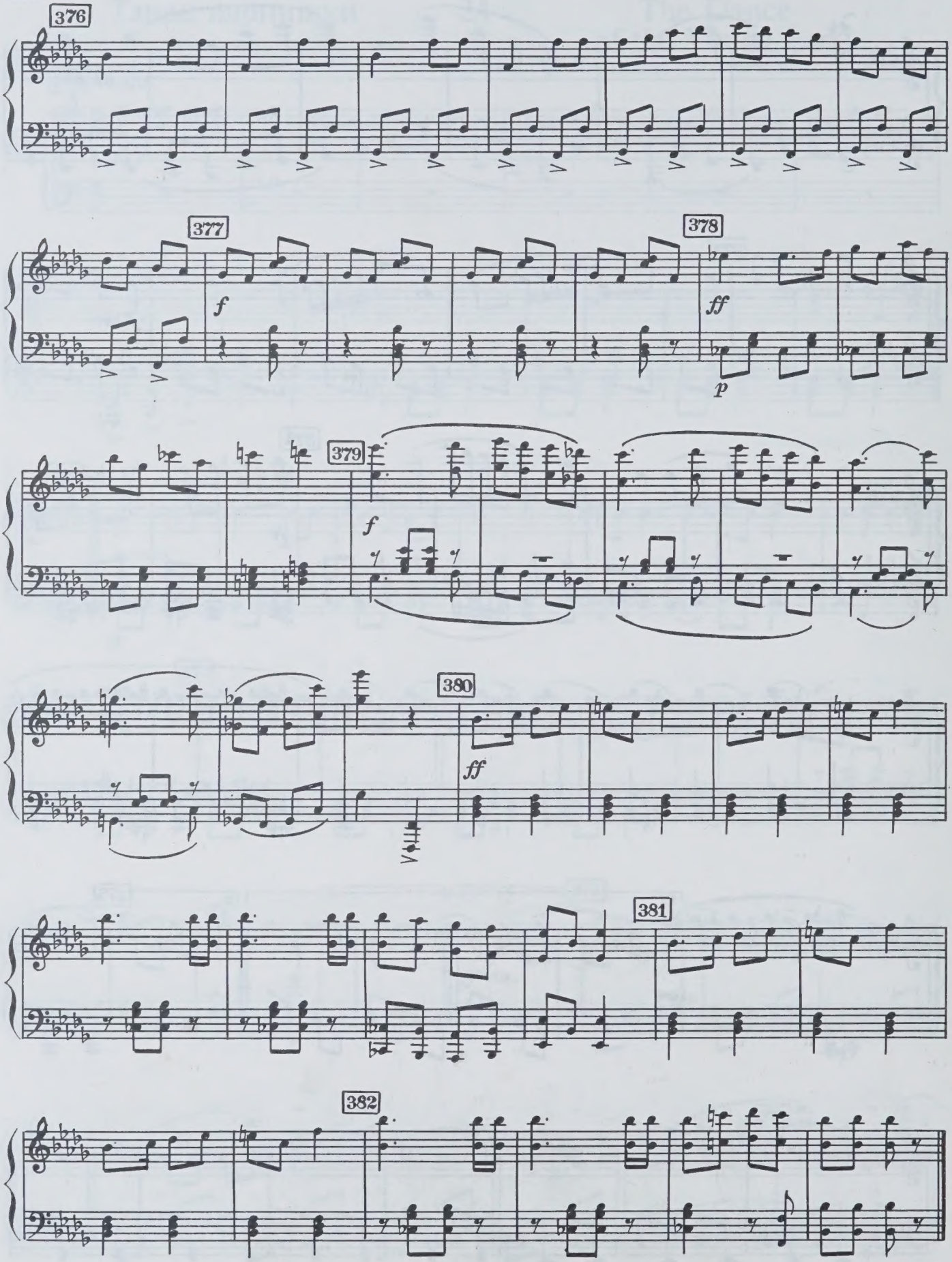

357
358
p
f espr.
359
cresc.
360
mf
f
p
dim
361 Più mosso
p leggiero


362
363
f
364 Meno mosso
p
p
365
366
367
mf
p

Танец парнишки 24 The Dance of the Young Lad



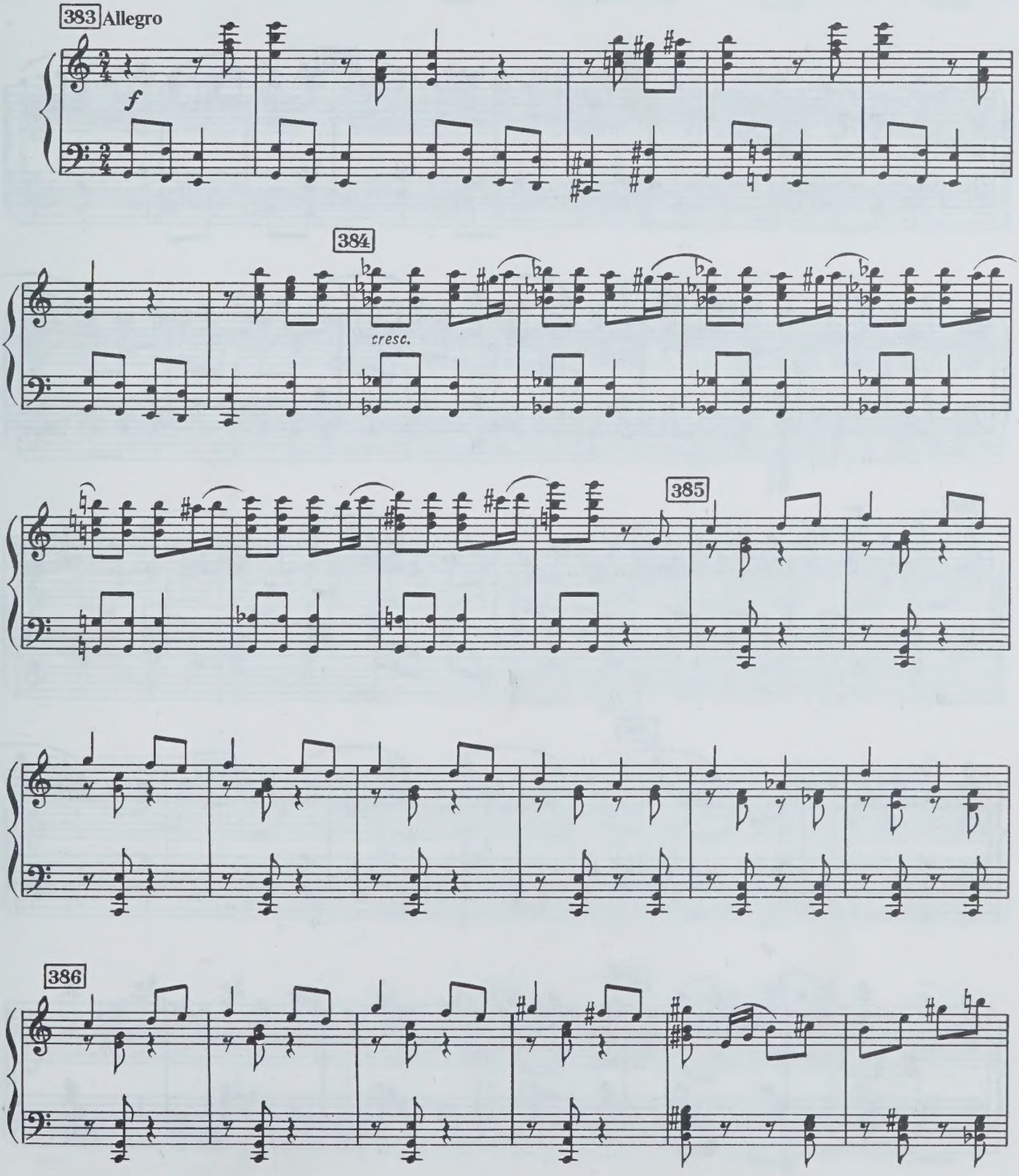

373
f espr.
374
ff
1.
2.
375

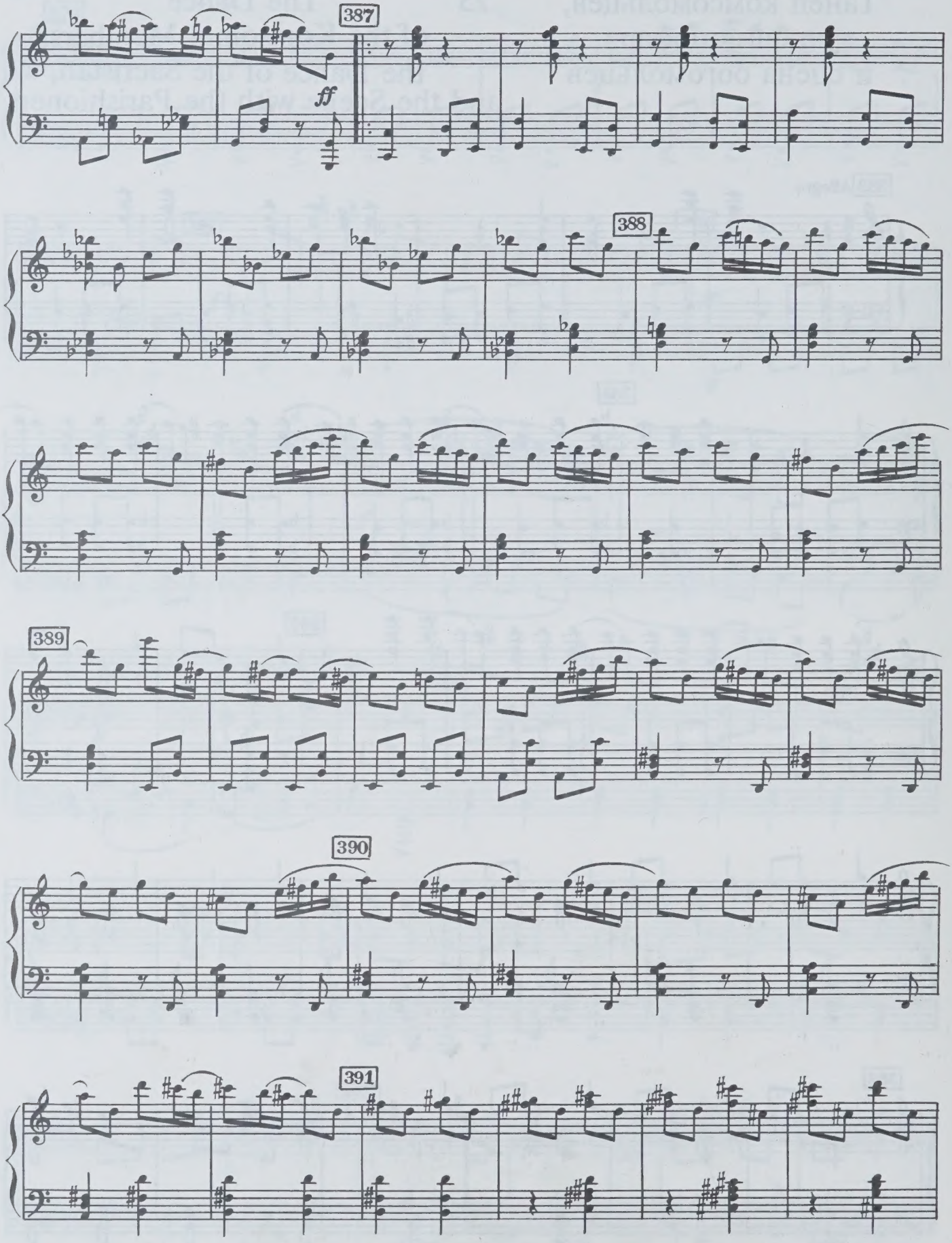

376
377
f
378
ff
p
379
f
380
ff
381
382

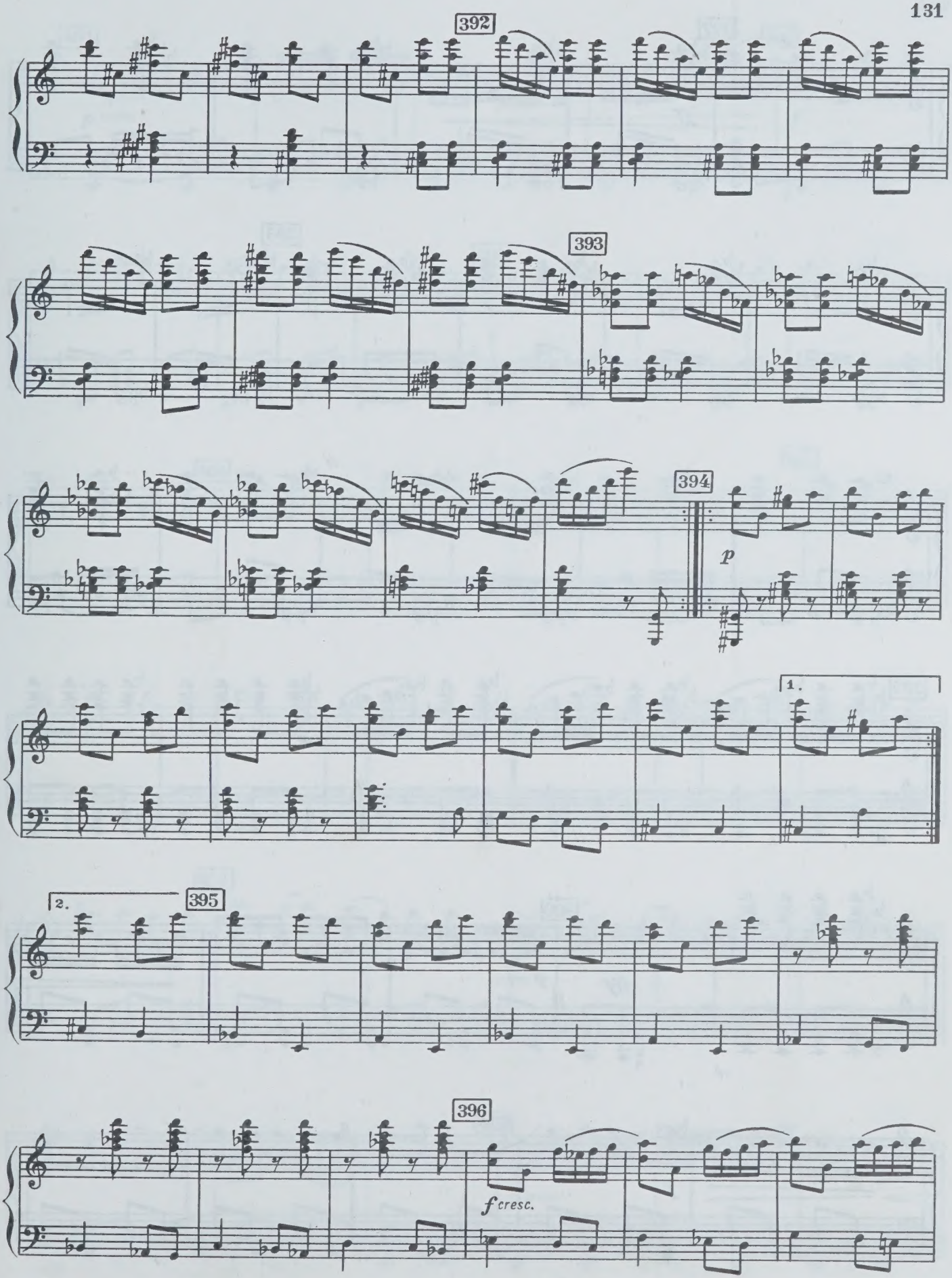
Танец комсомольцев, танец пономаря и сцена богомольцев

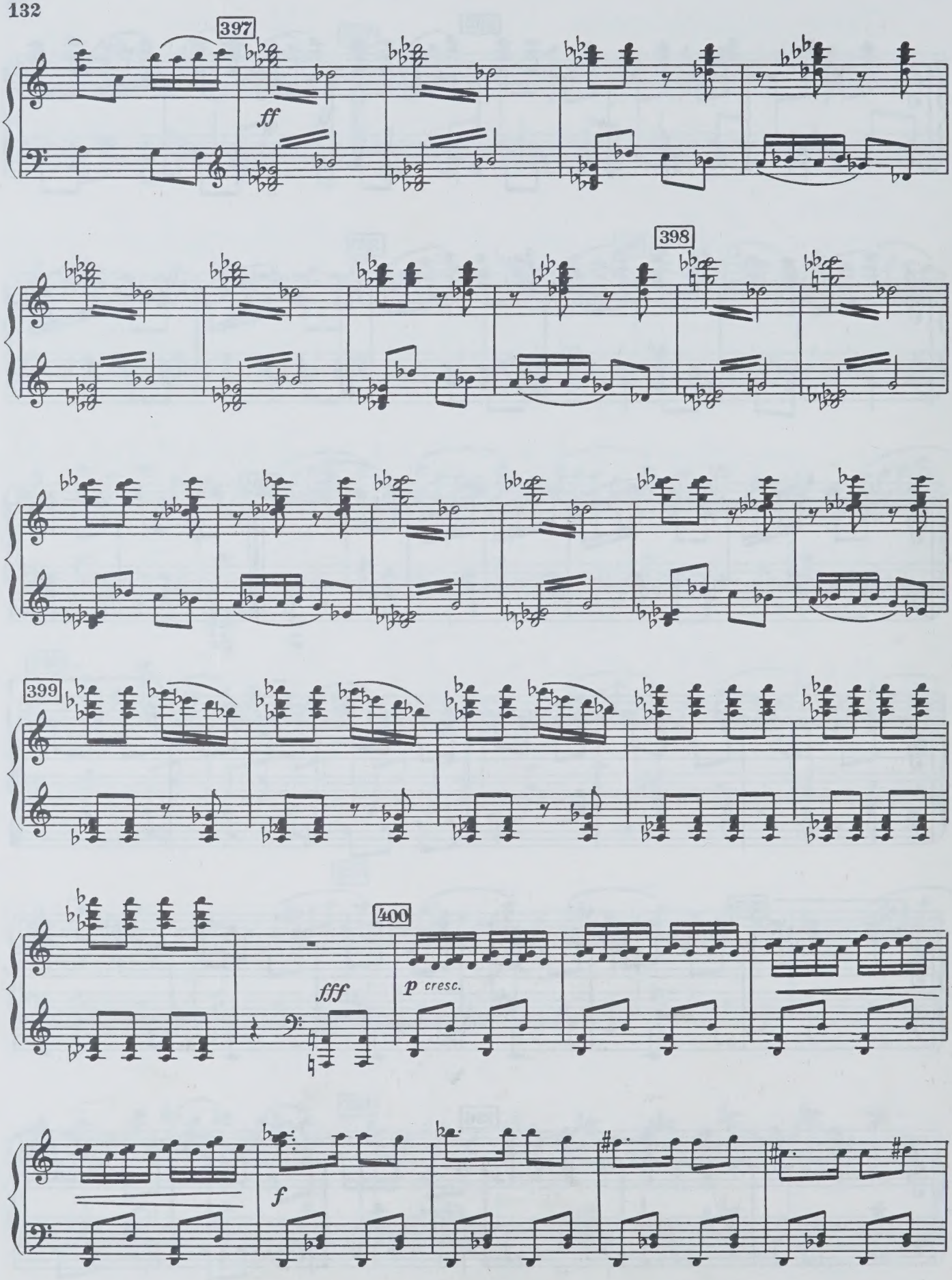
25

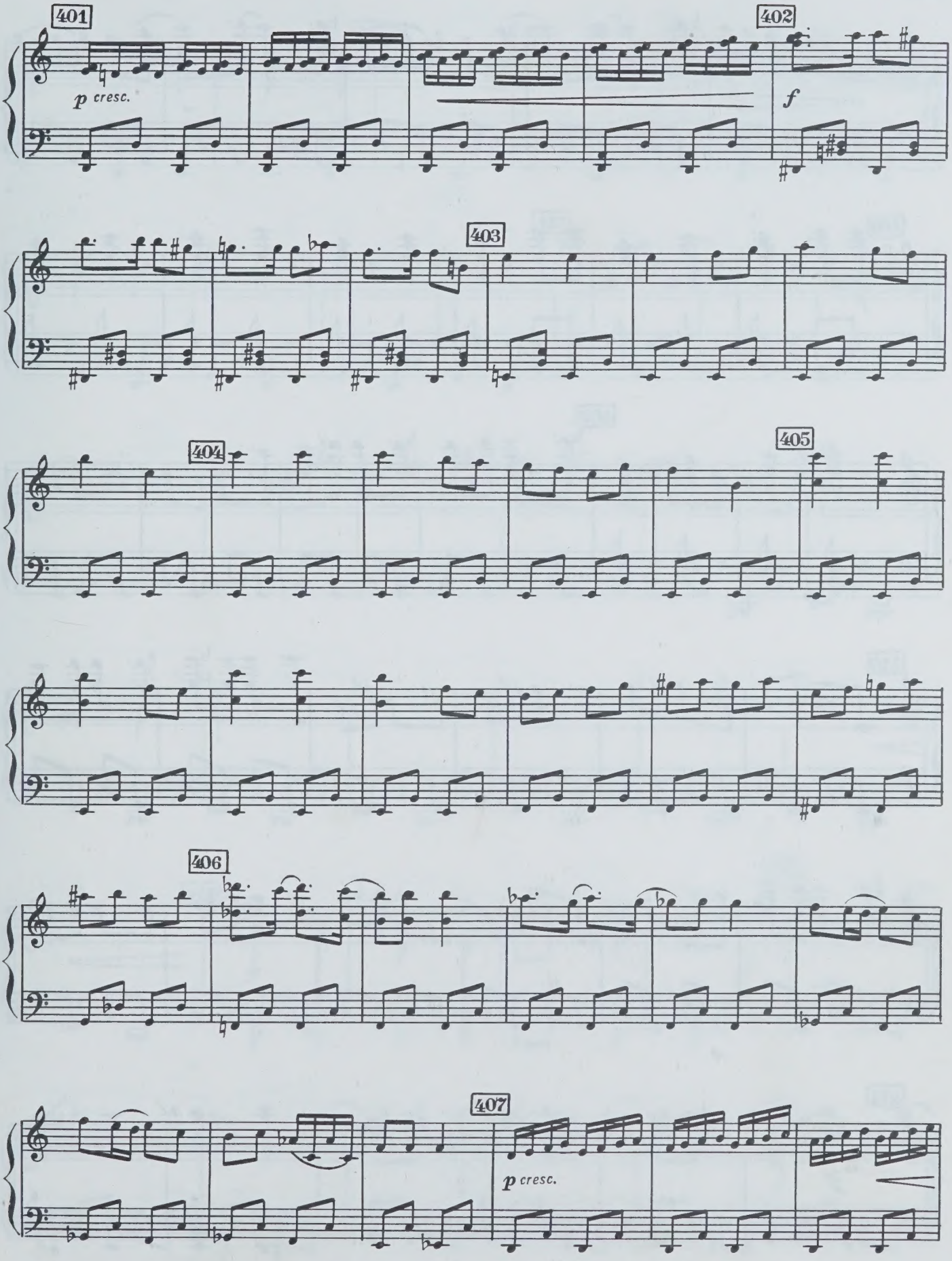
The Dance of the Komsomol Members, the Dance of the Sacristan, and the Scene with the Parishioners

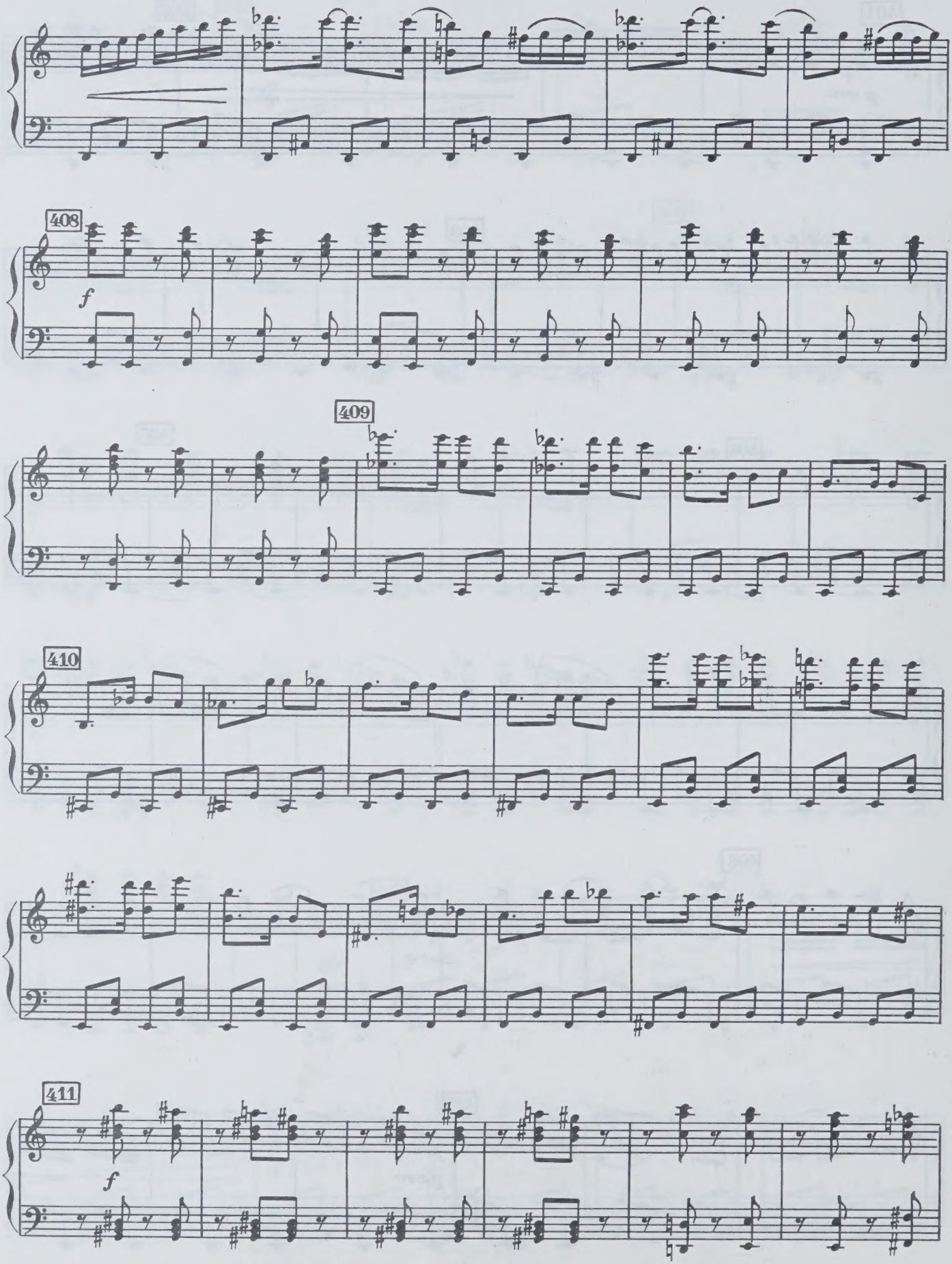


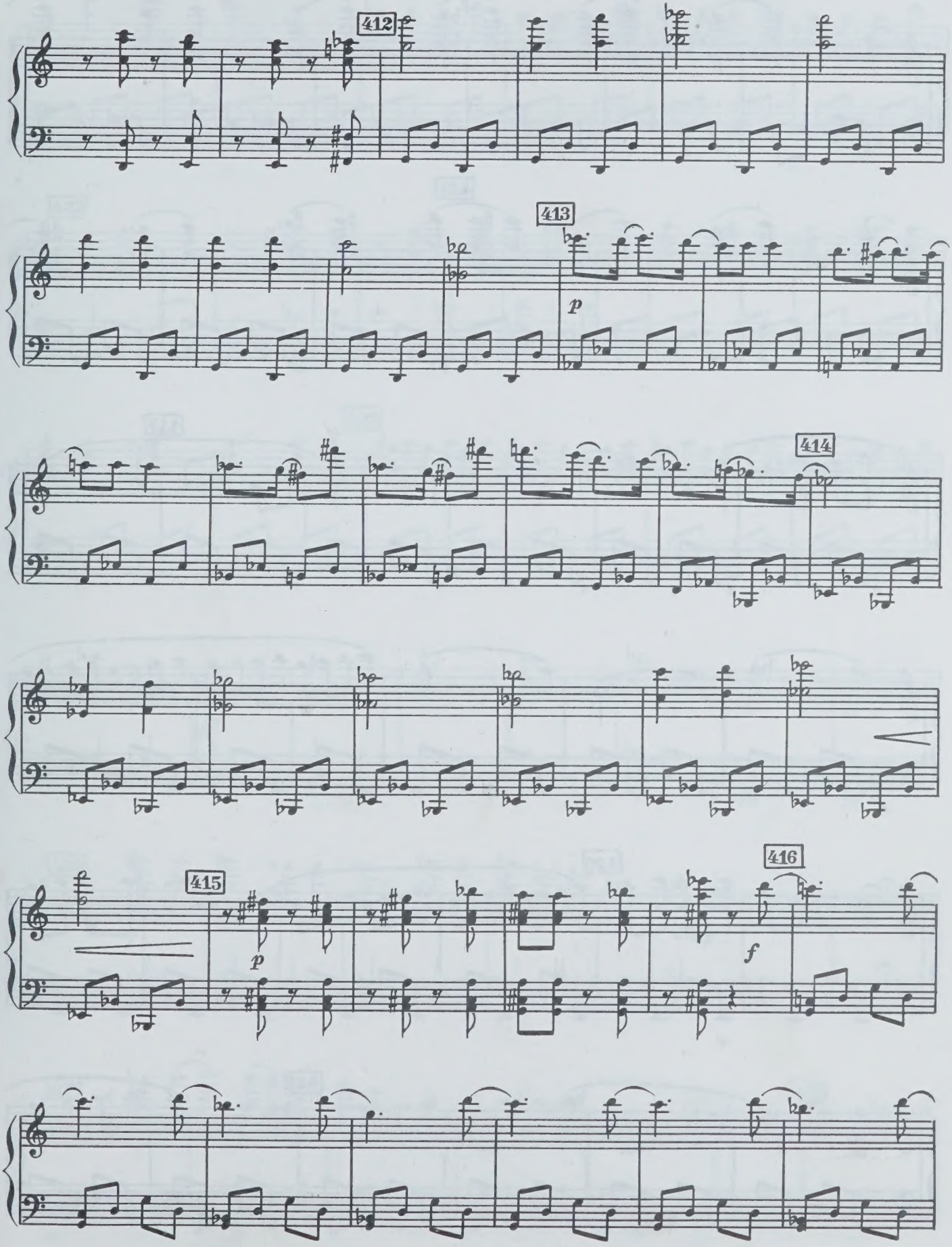

387
ff
388
389
390
391

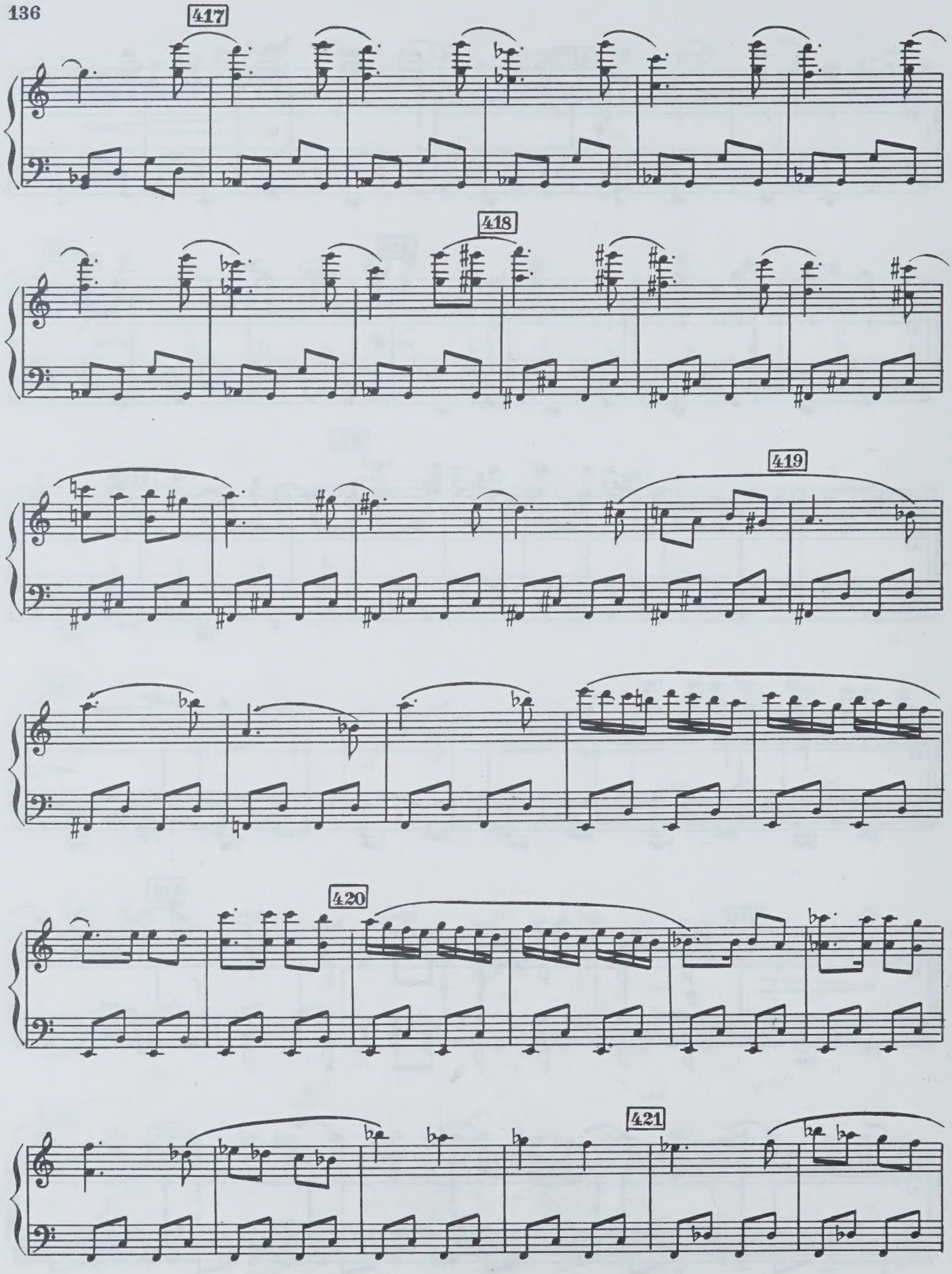

392
393
394
p
1.
2.
395
396
f cresc.

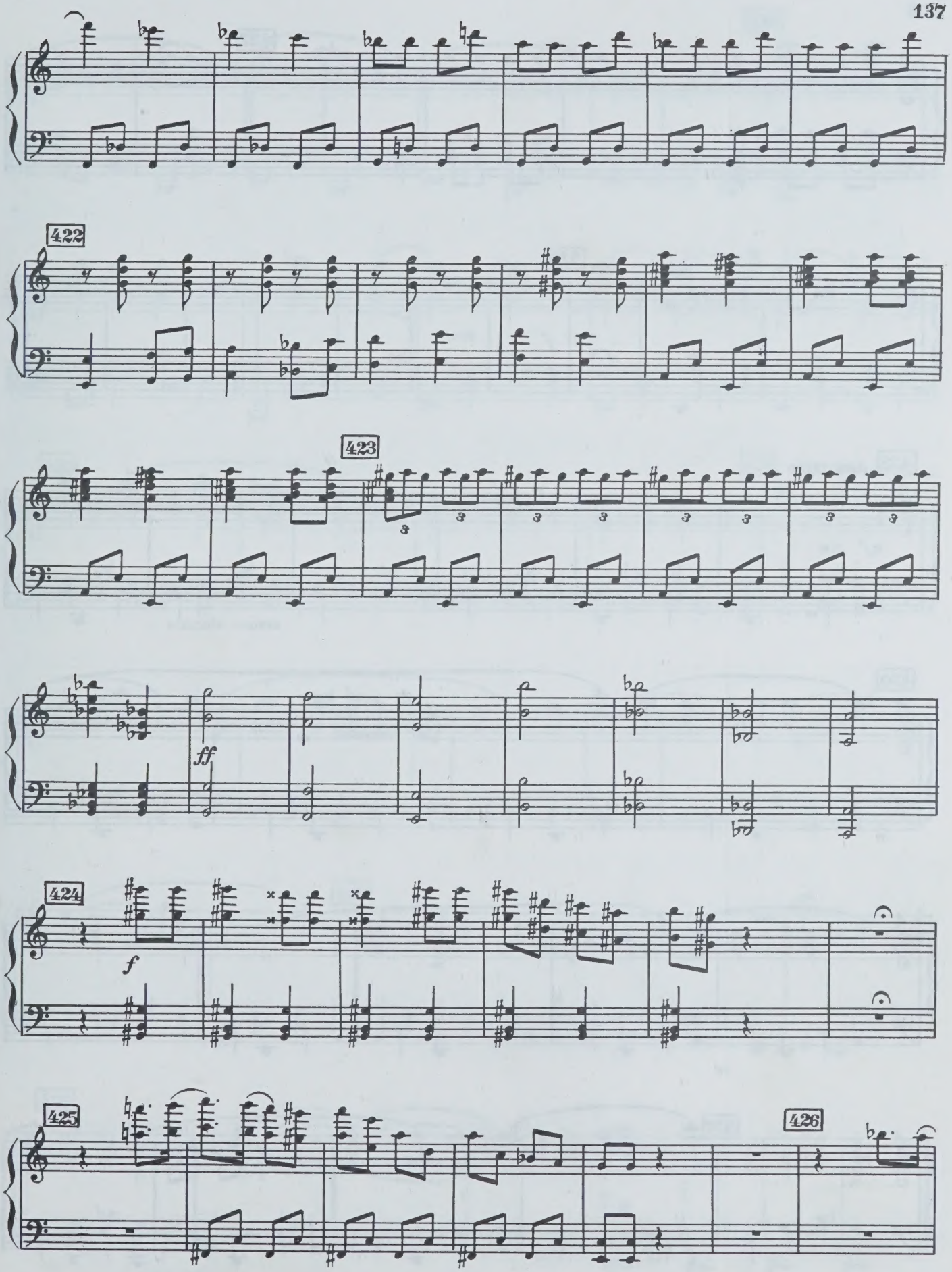

397
ff
398
399
400
fff
p cresc.
f

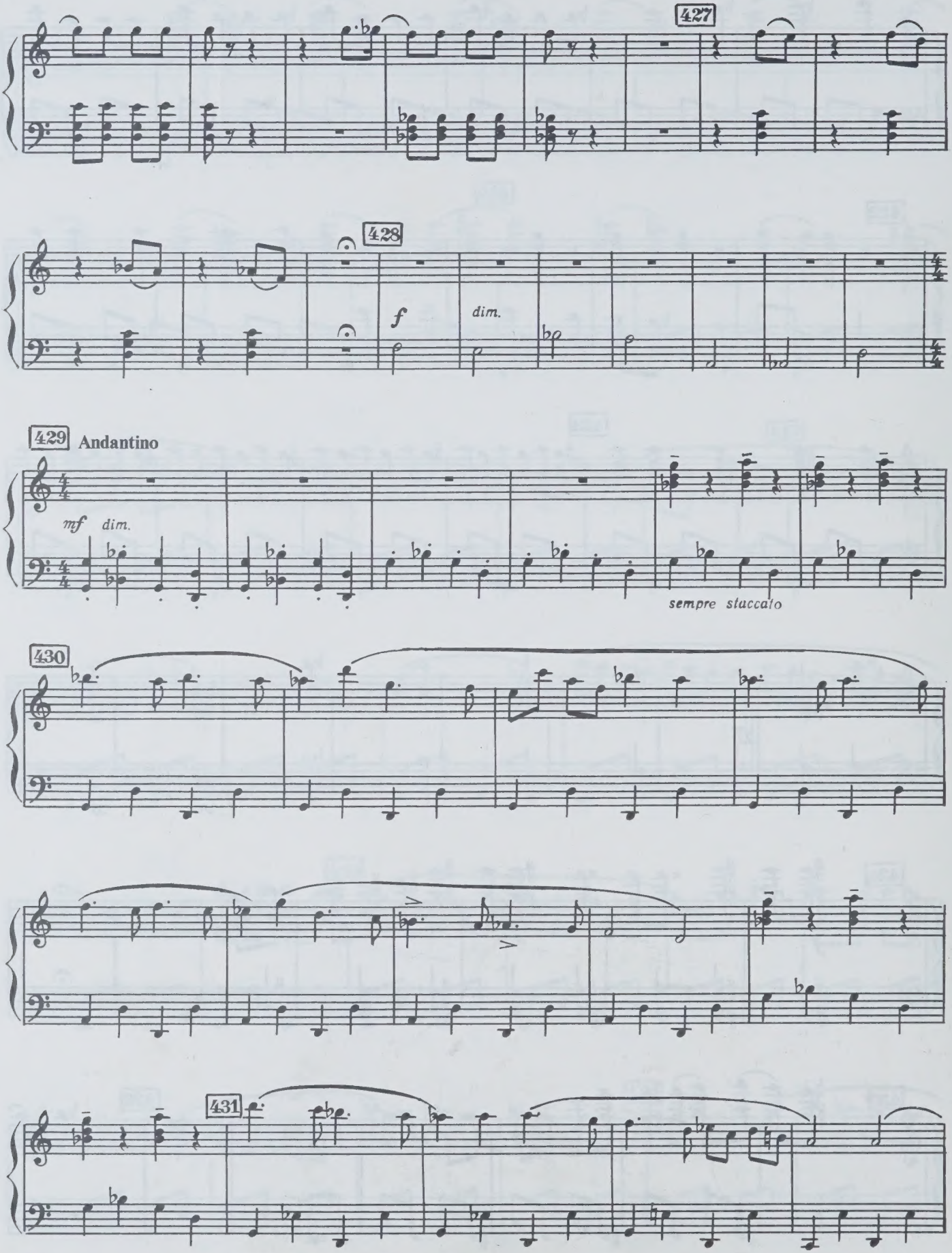

401
p cresc.
402
f
403
404
405
406
407
p cresc.

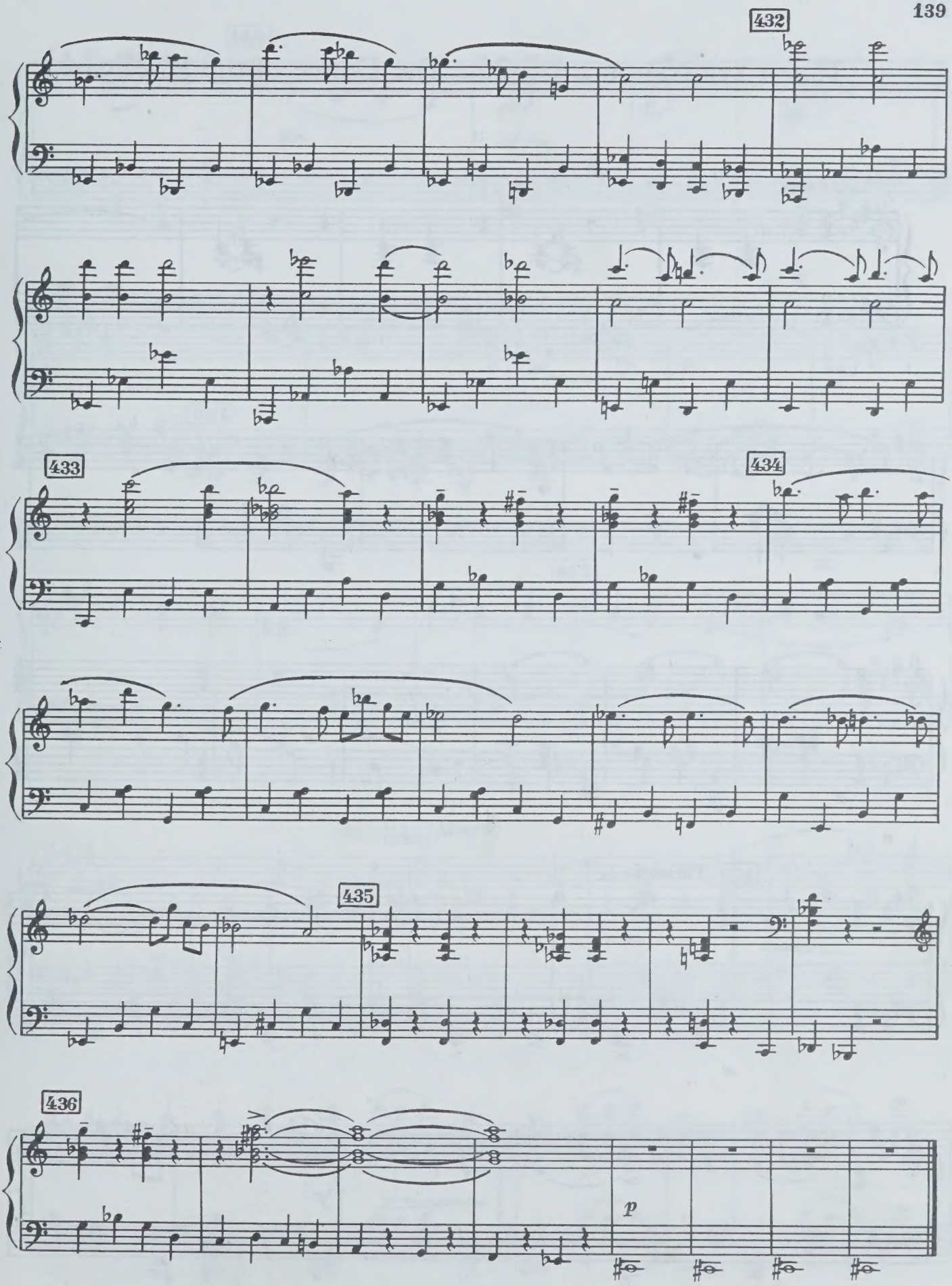

408
f
409
410
411
f


412
413
p
414
415
p
416
f

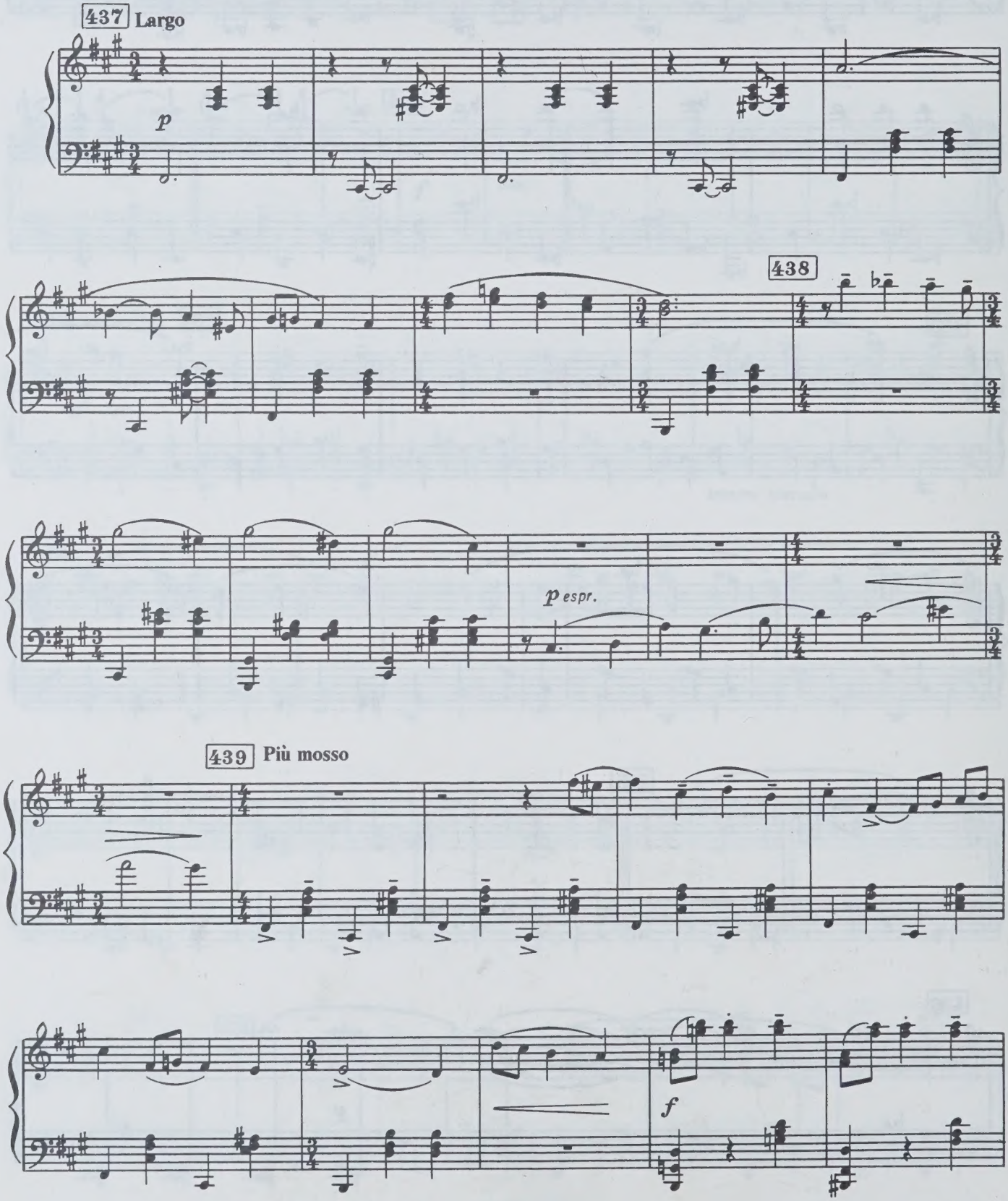

417
418
419
420
421

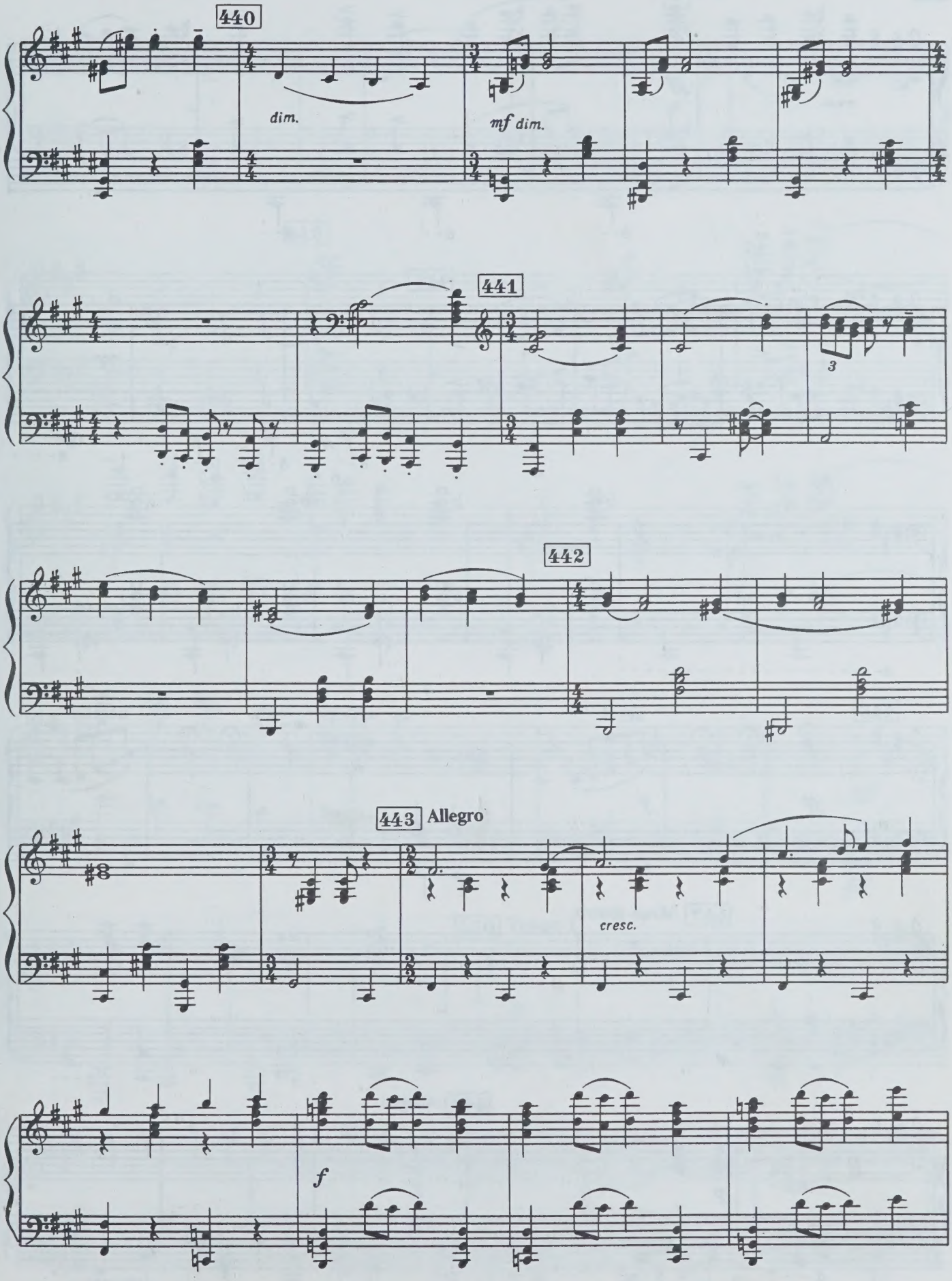

422
423
ff
424
f
425
426

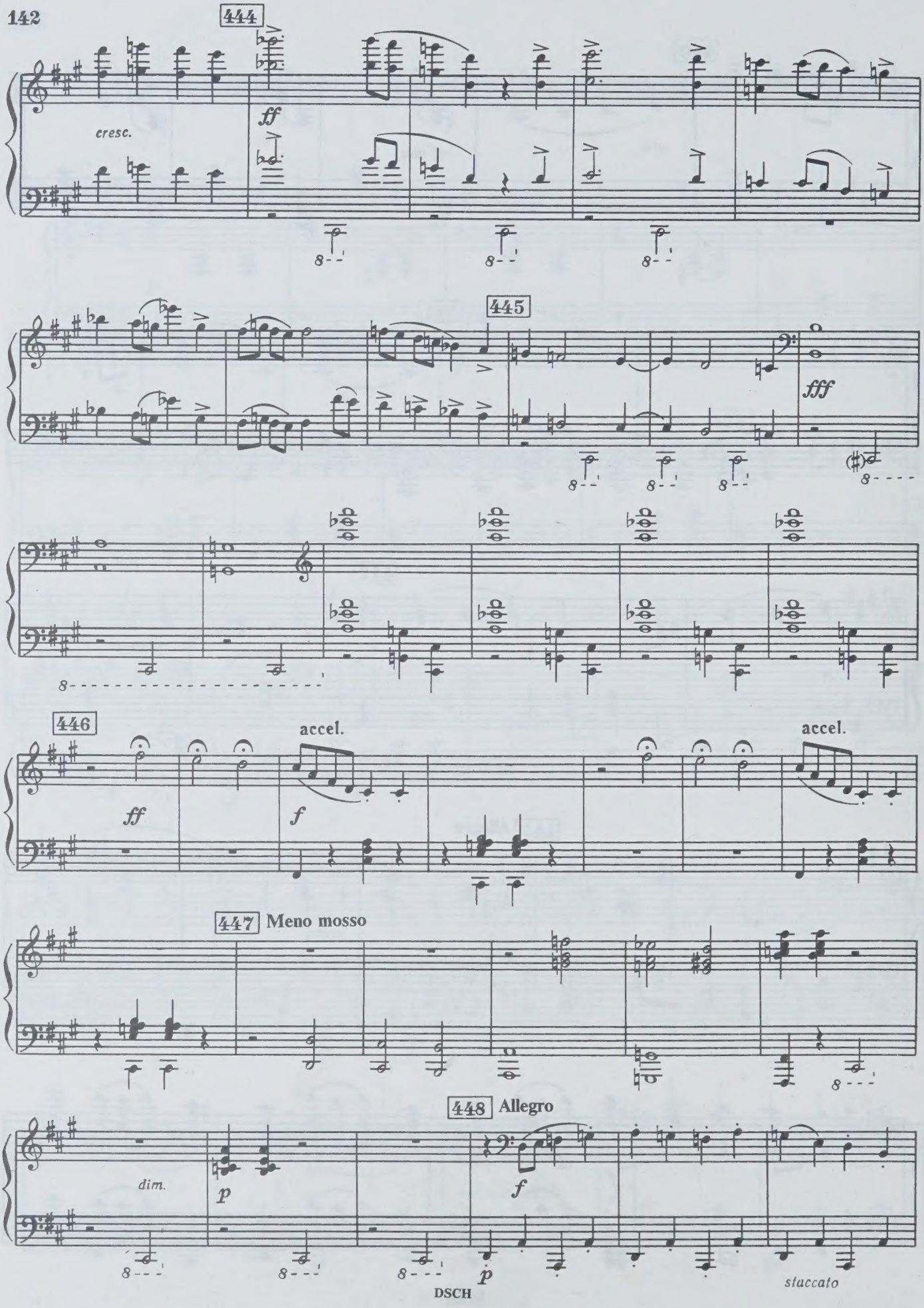

427
428
f
dim.
429
Andantino
mf
dim.
sempre staccato
430
431

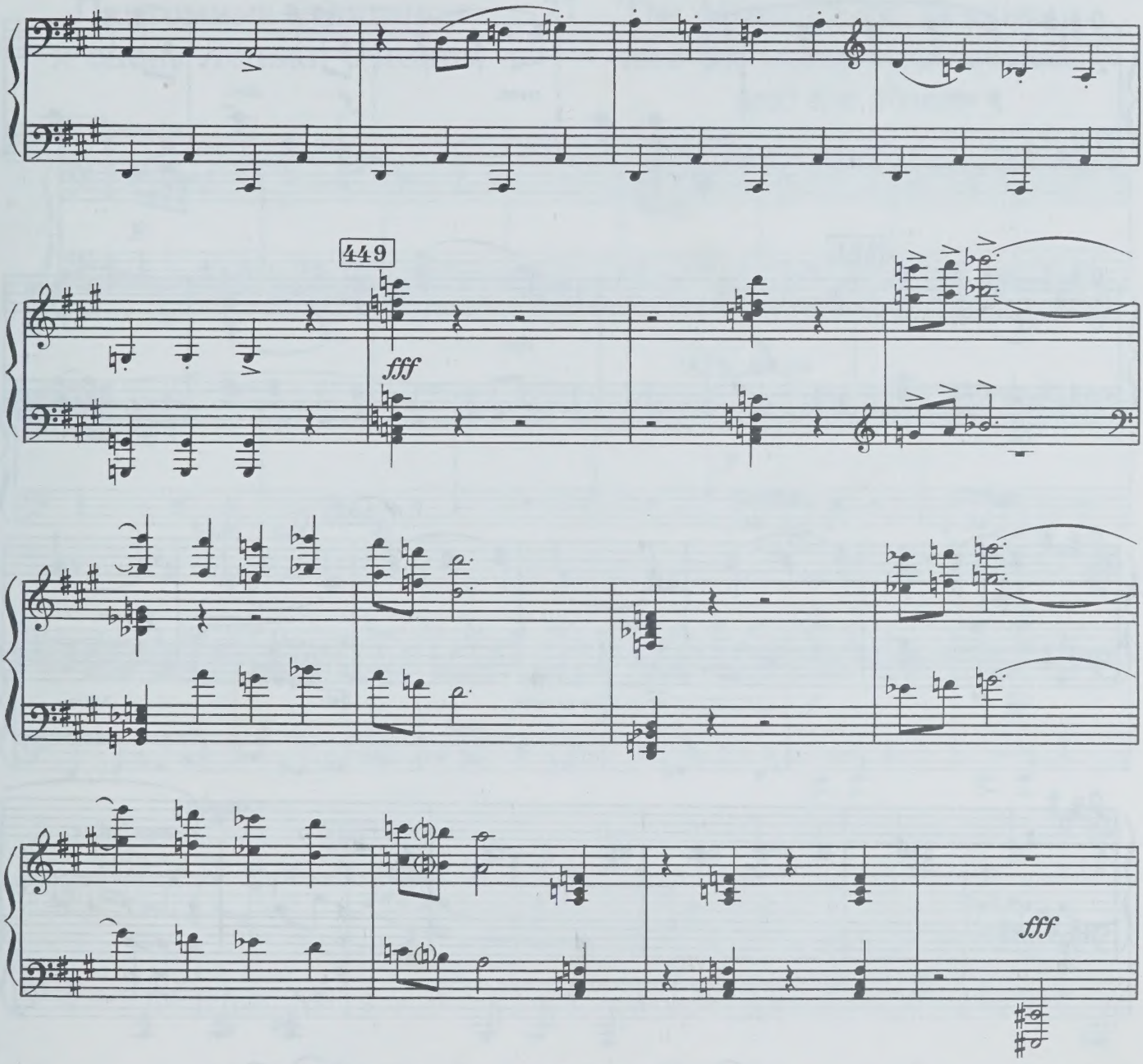

432
433
434
435
436
p

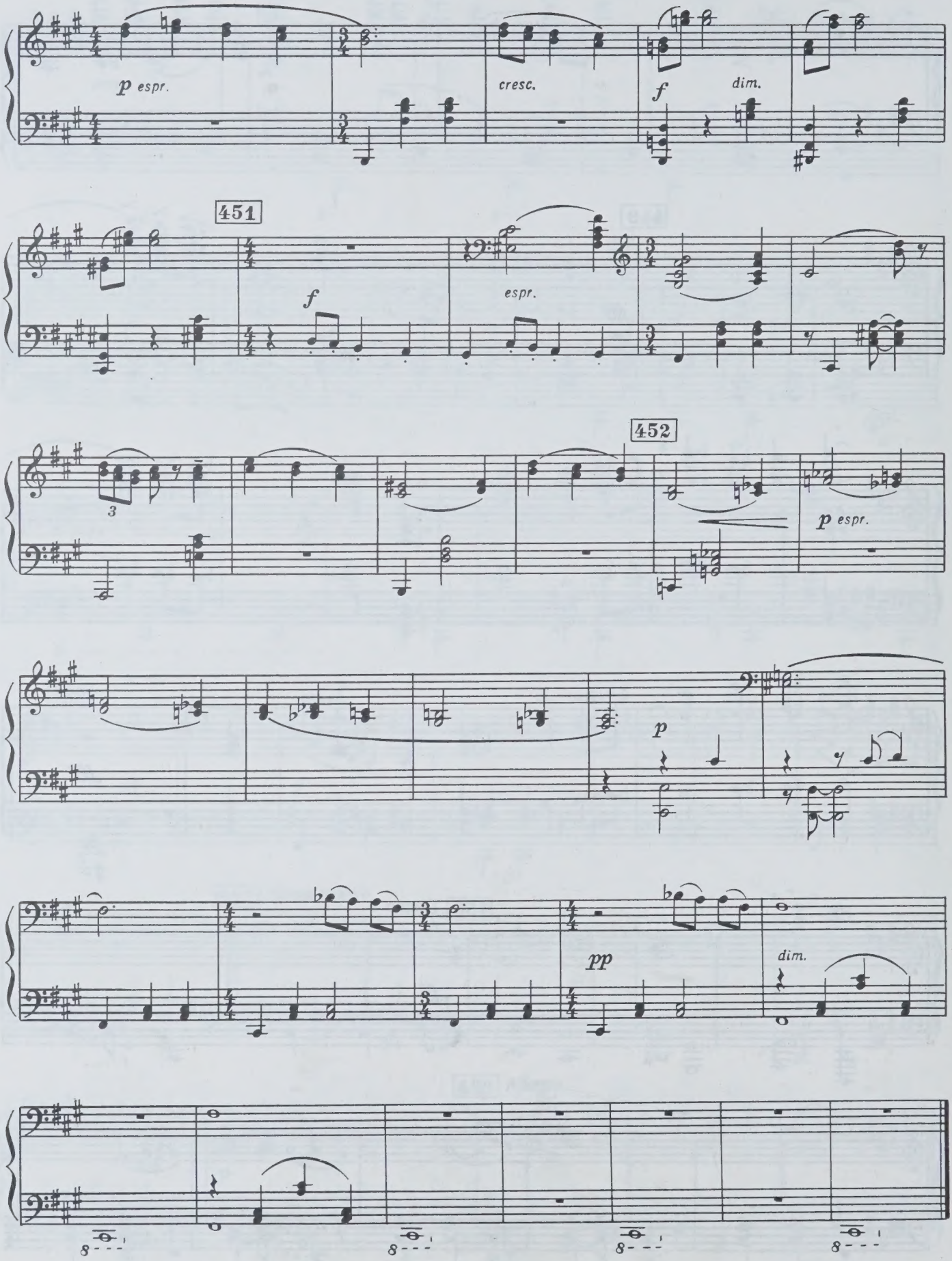
Танец хулиганов 26 The Dance of the Hooligans




440
dim.
mf dim.
441
3
442
443 Allegro
cresc.
f

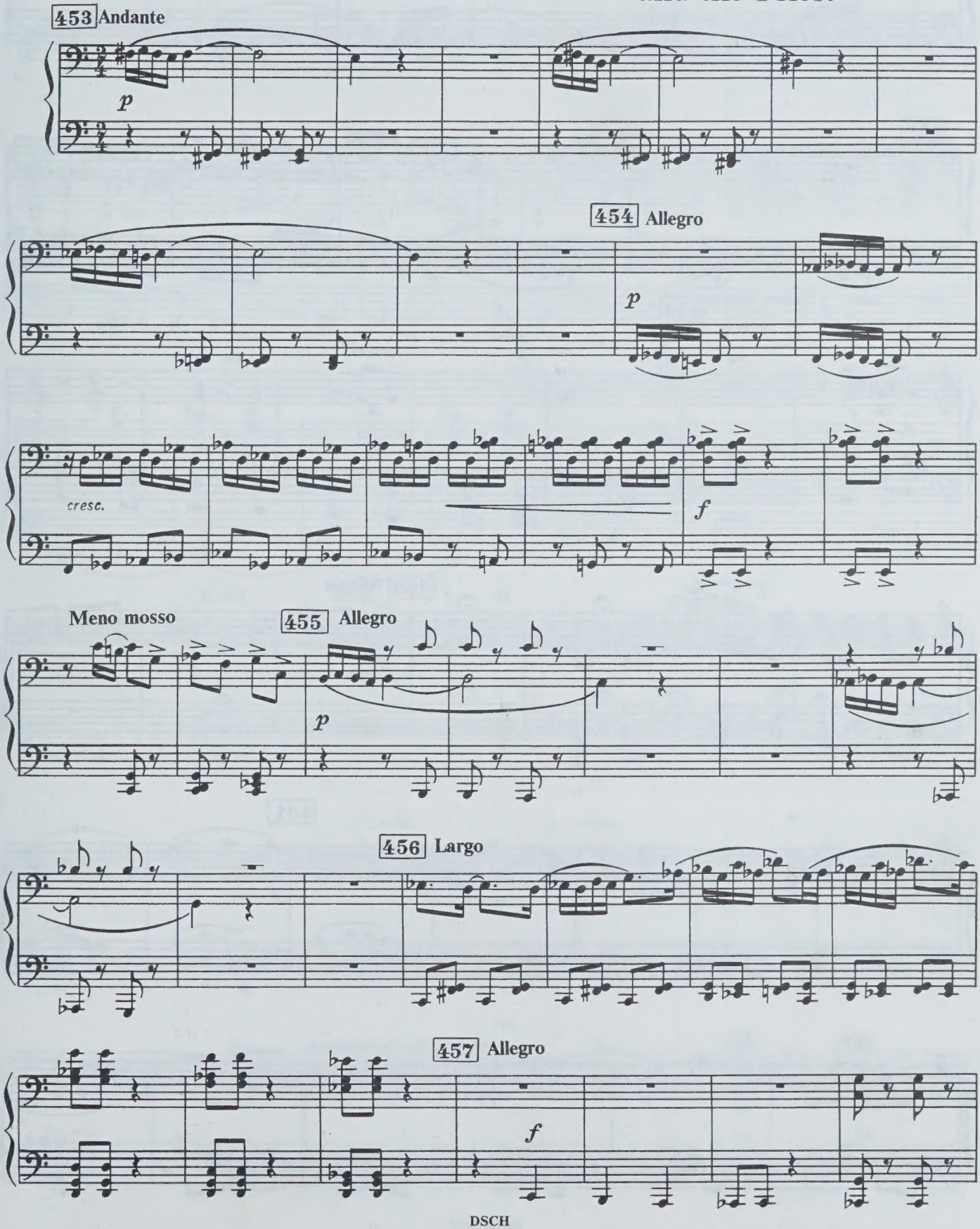

444
cresc.
ff
445
fff
446
accel.
ff
f
accel.
447 Meno mosso
448 Allegro
dim.
p
f
p
staccato

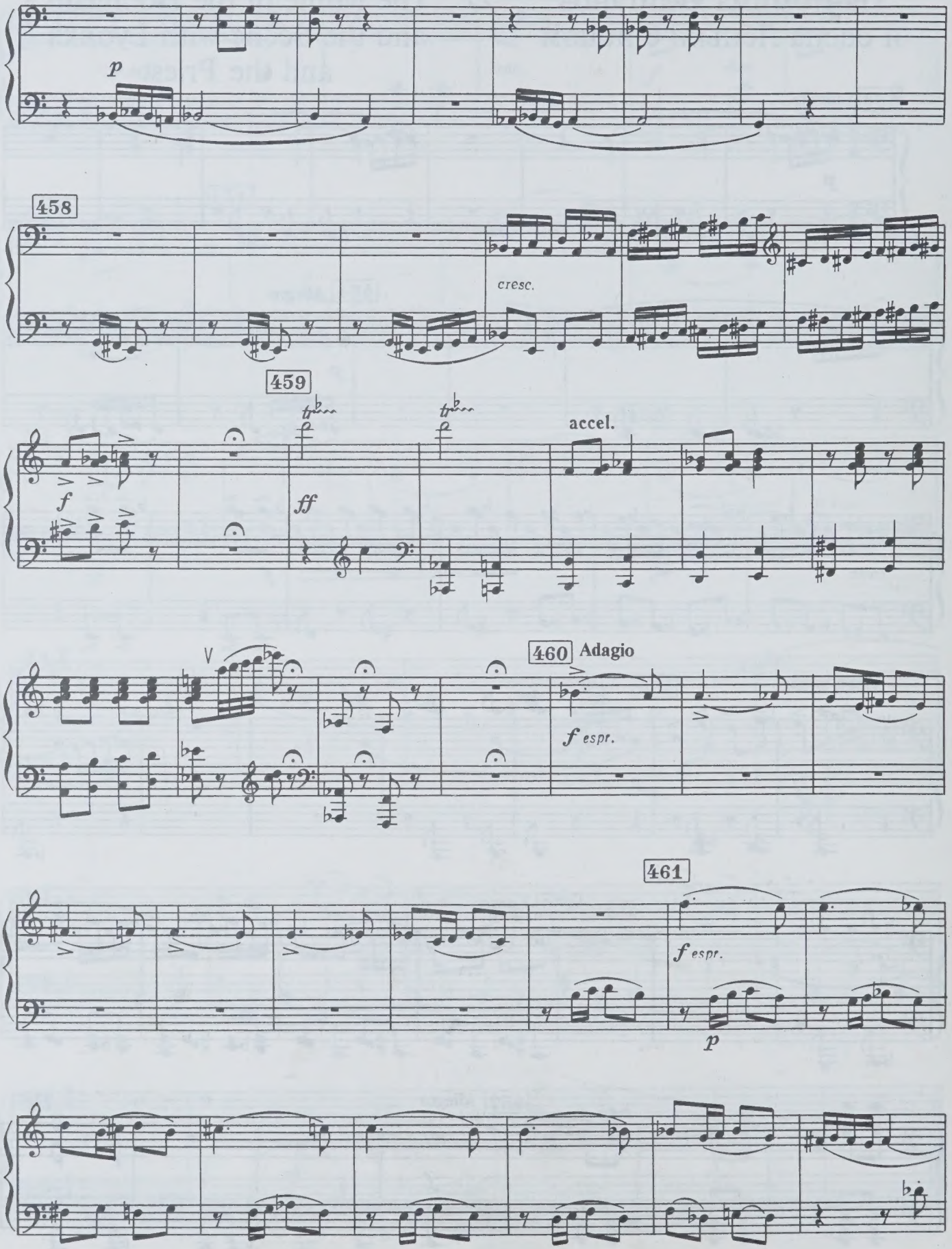

449
fff
fff
rit.
450 Tempo I
ff

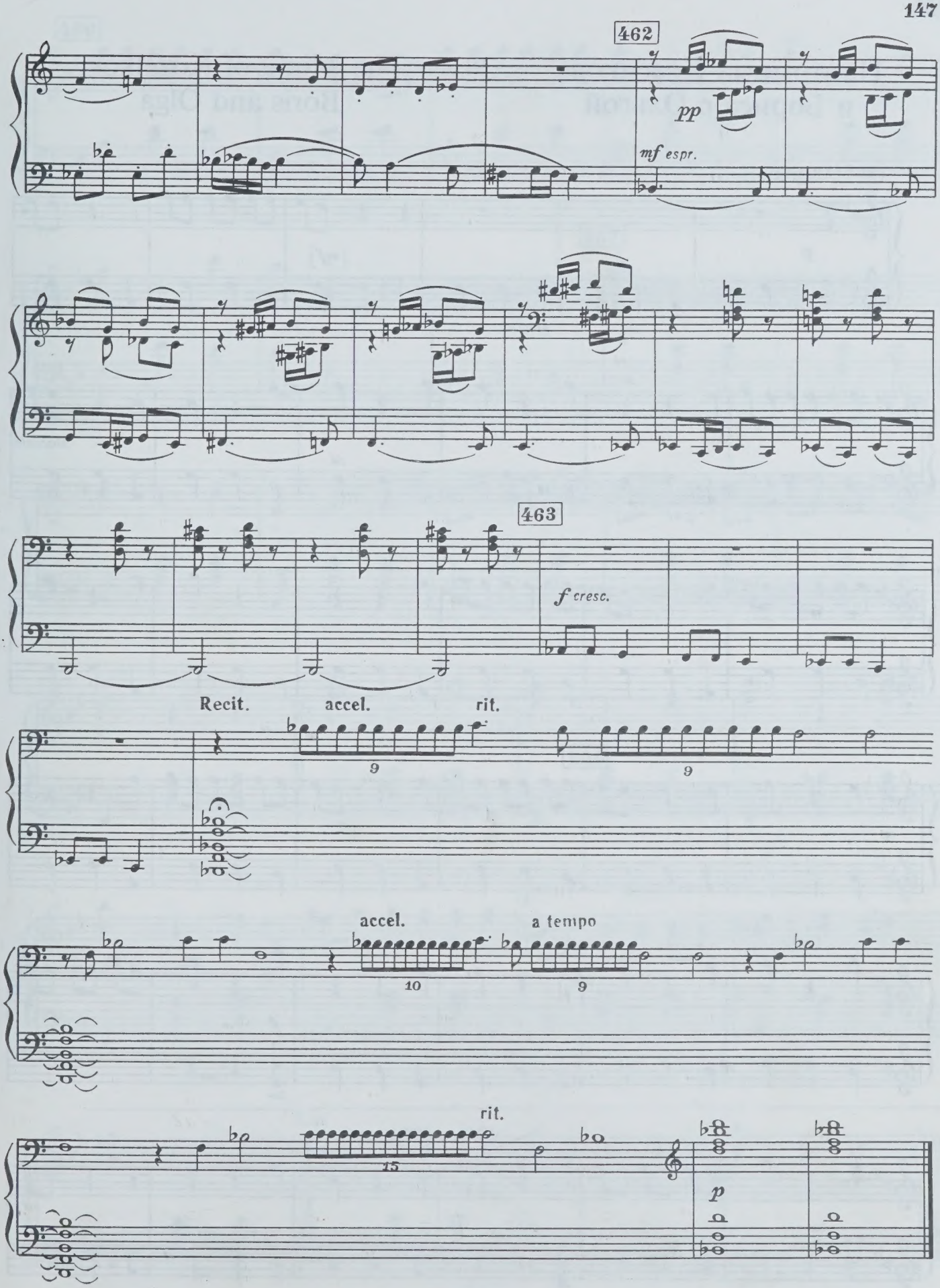

p espr.
cresc.
f
dim.
451
f
espr.
452
p espr.
p
pp
dim.
8
8
8
8

Пантомима хулиганов и сцена Лёньки с попом

27 The Mime of the Hooligans and the Scene with Lyonka and the Priest

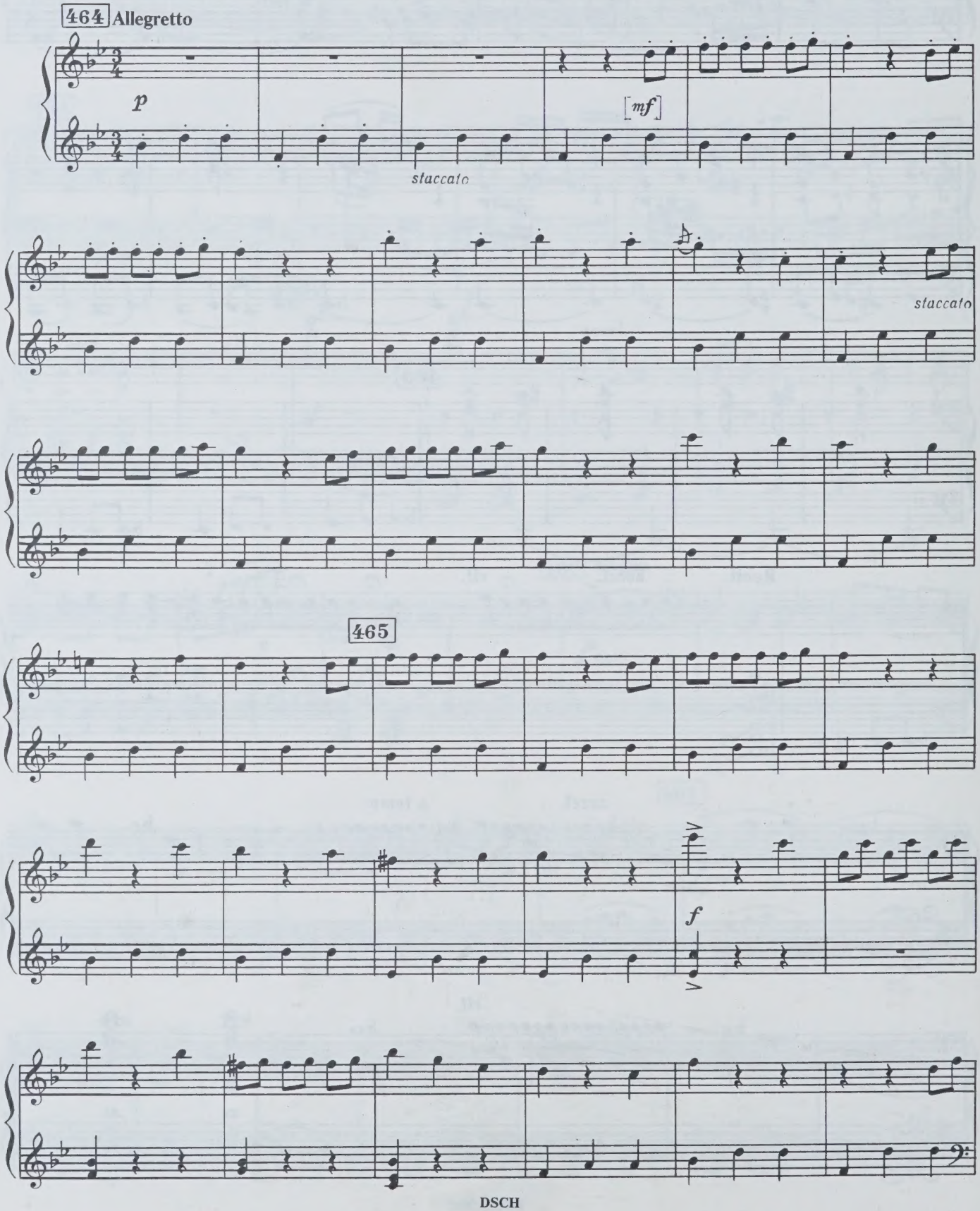


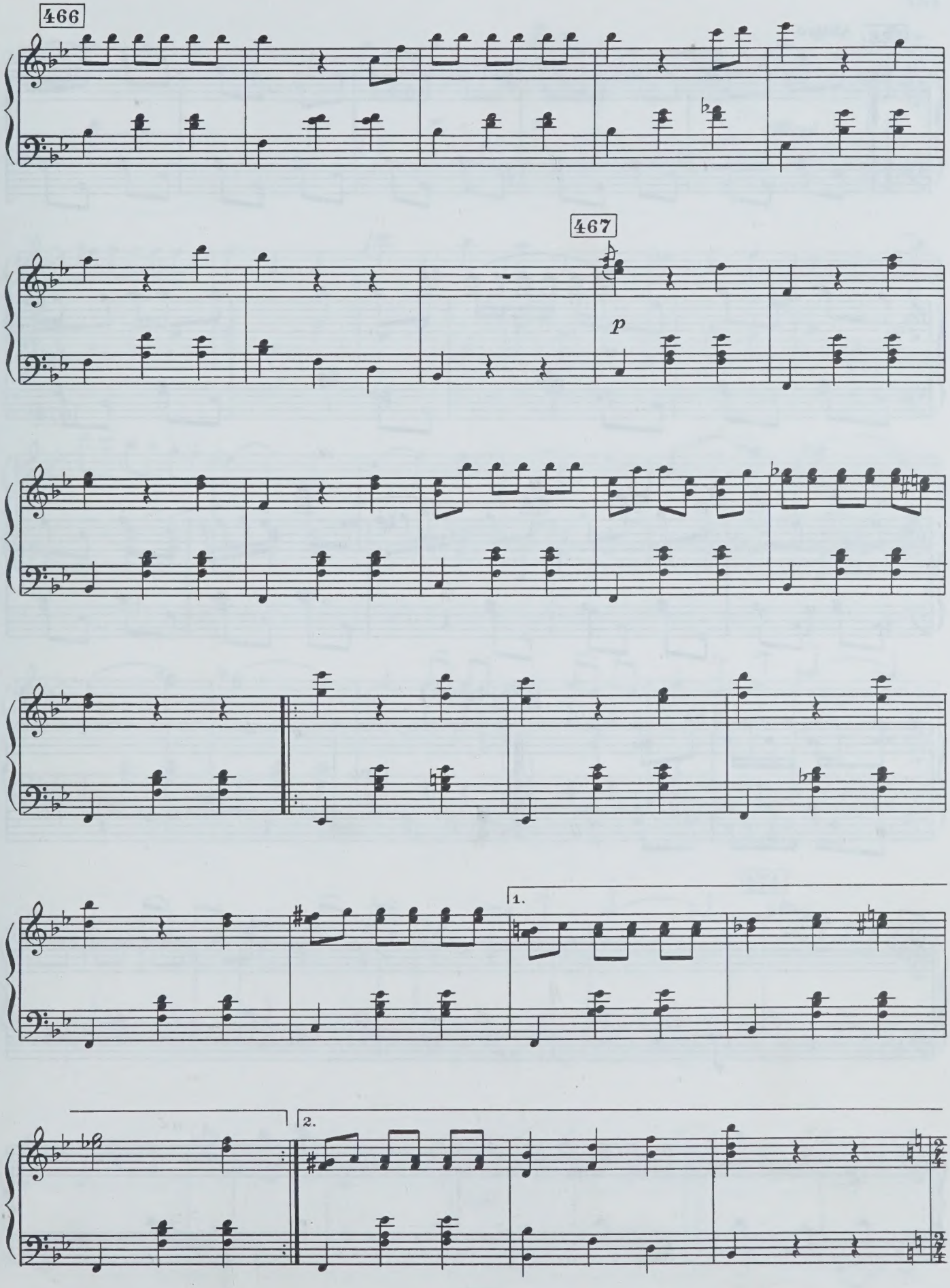

p
458
cresc.
459
accel.
f
ff
460 Adagio
f espr.
461
f espr.
p

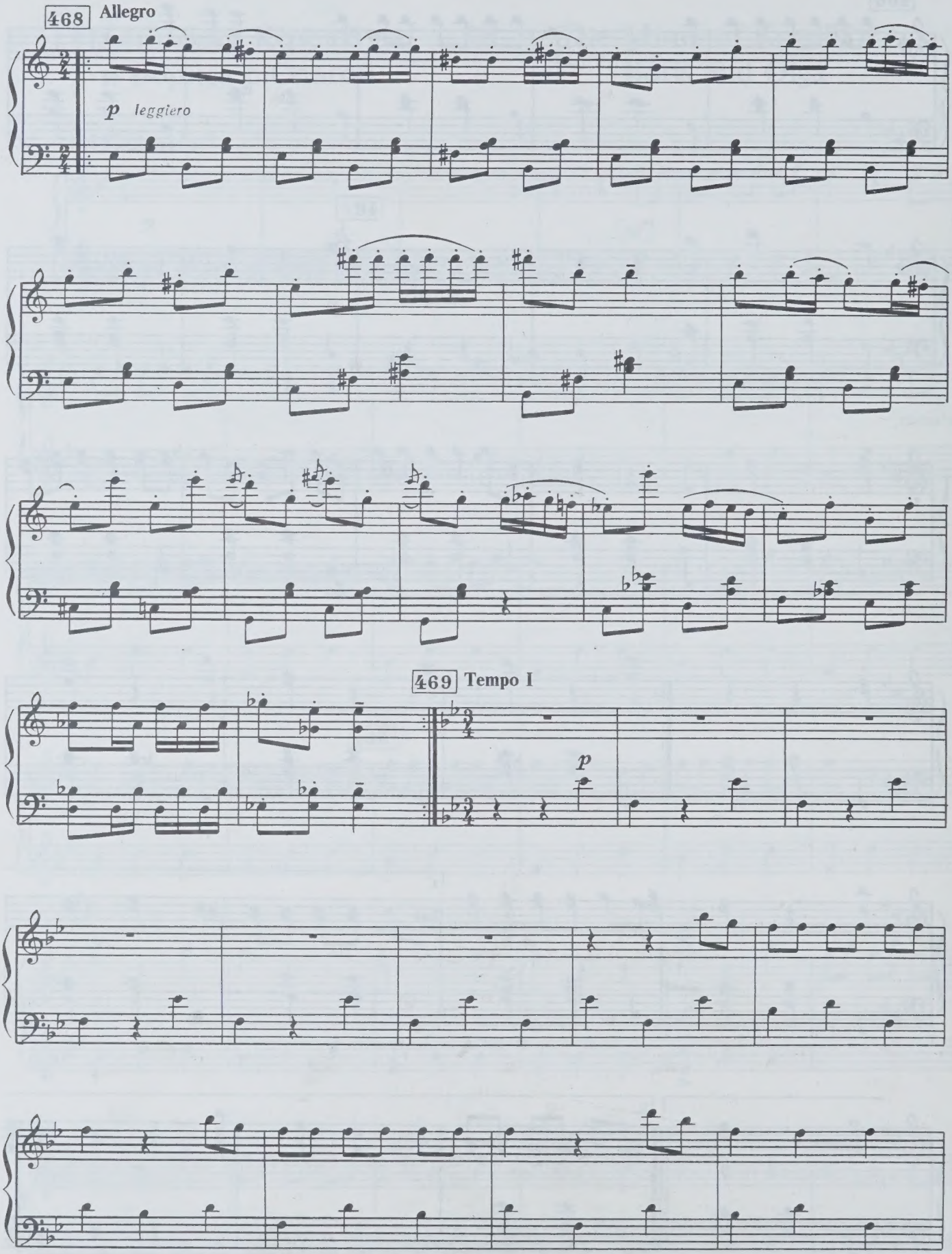

462
pp
mf espr.
463
f cresc.
Recit.
accel.
rit.
9
9
accel.
a tempo
10
9
rit.
15
p

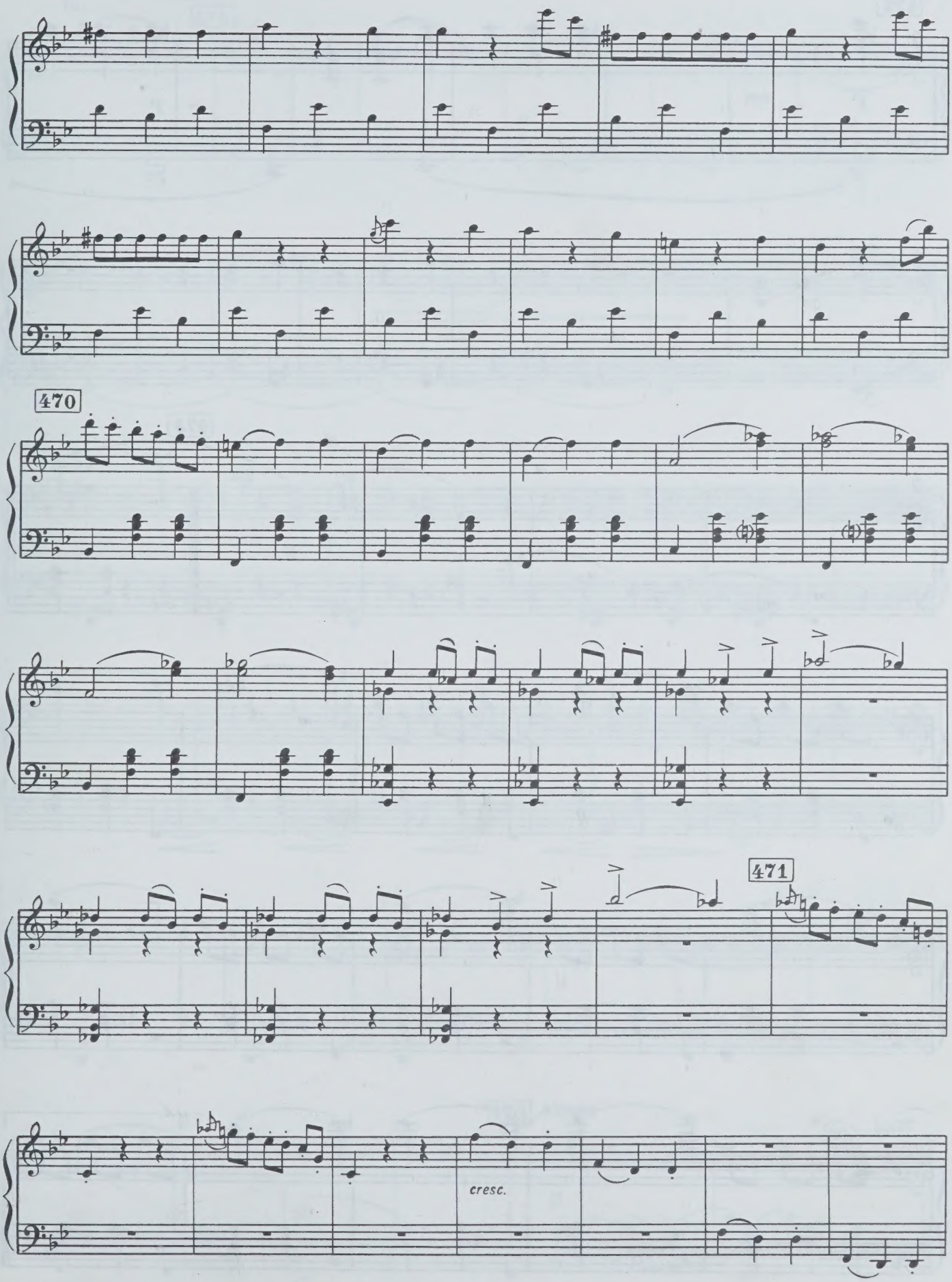
Пантомима Козелкова и Бориса с Ольгой

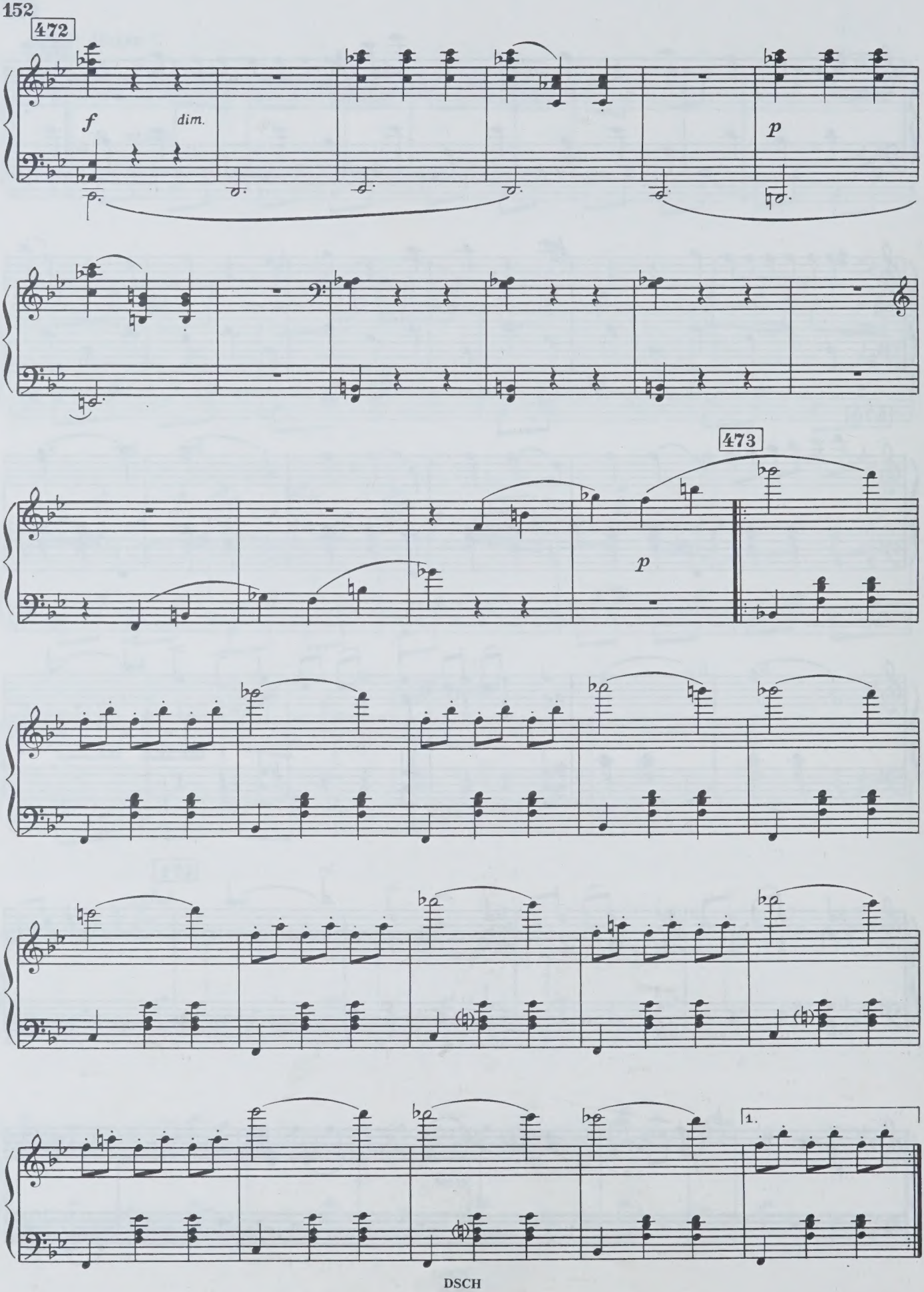
28 The Mime of Kozelkov, Boris and Olga

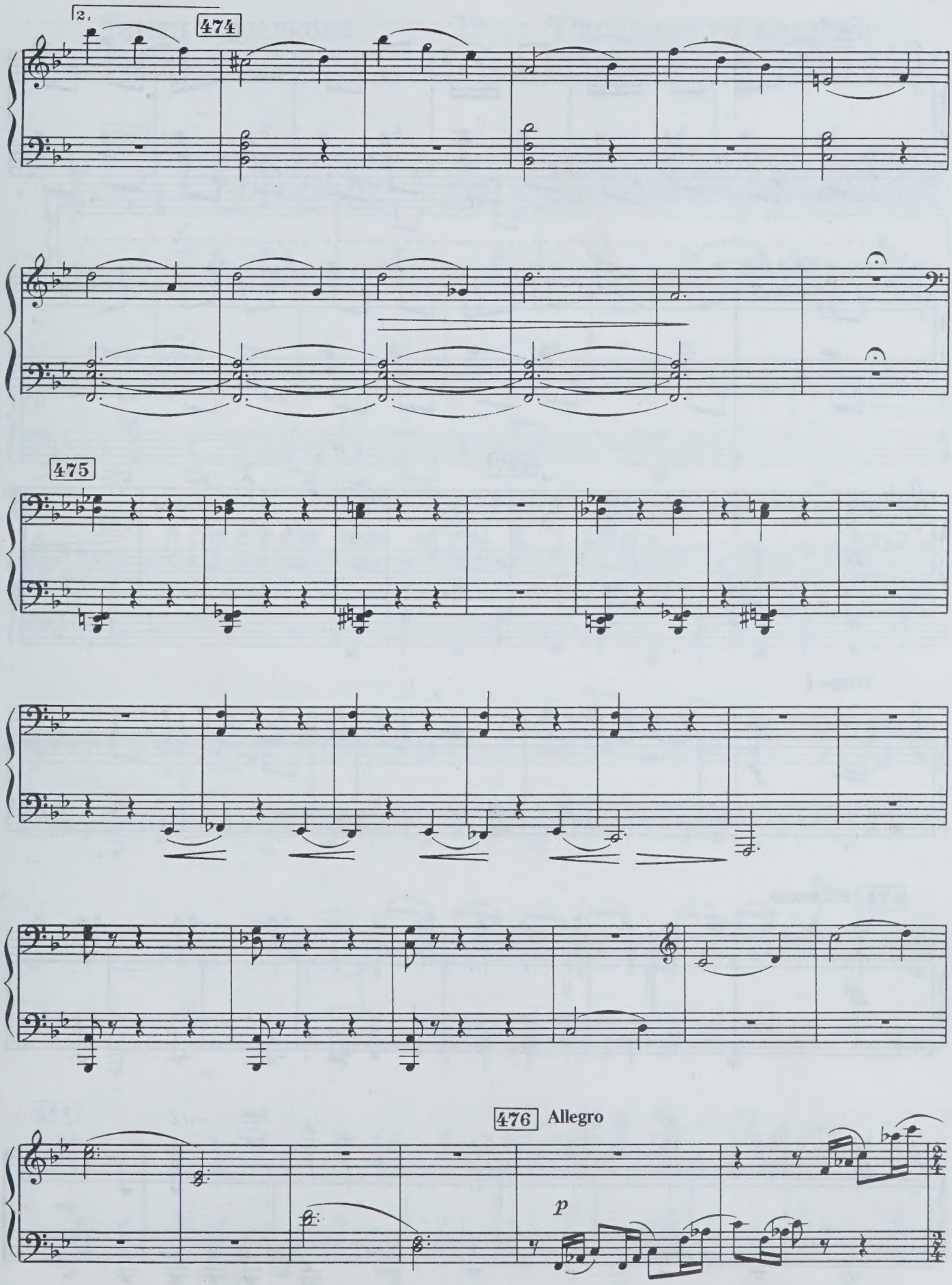


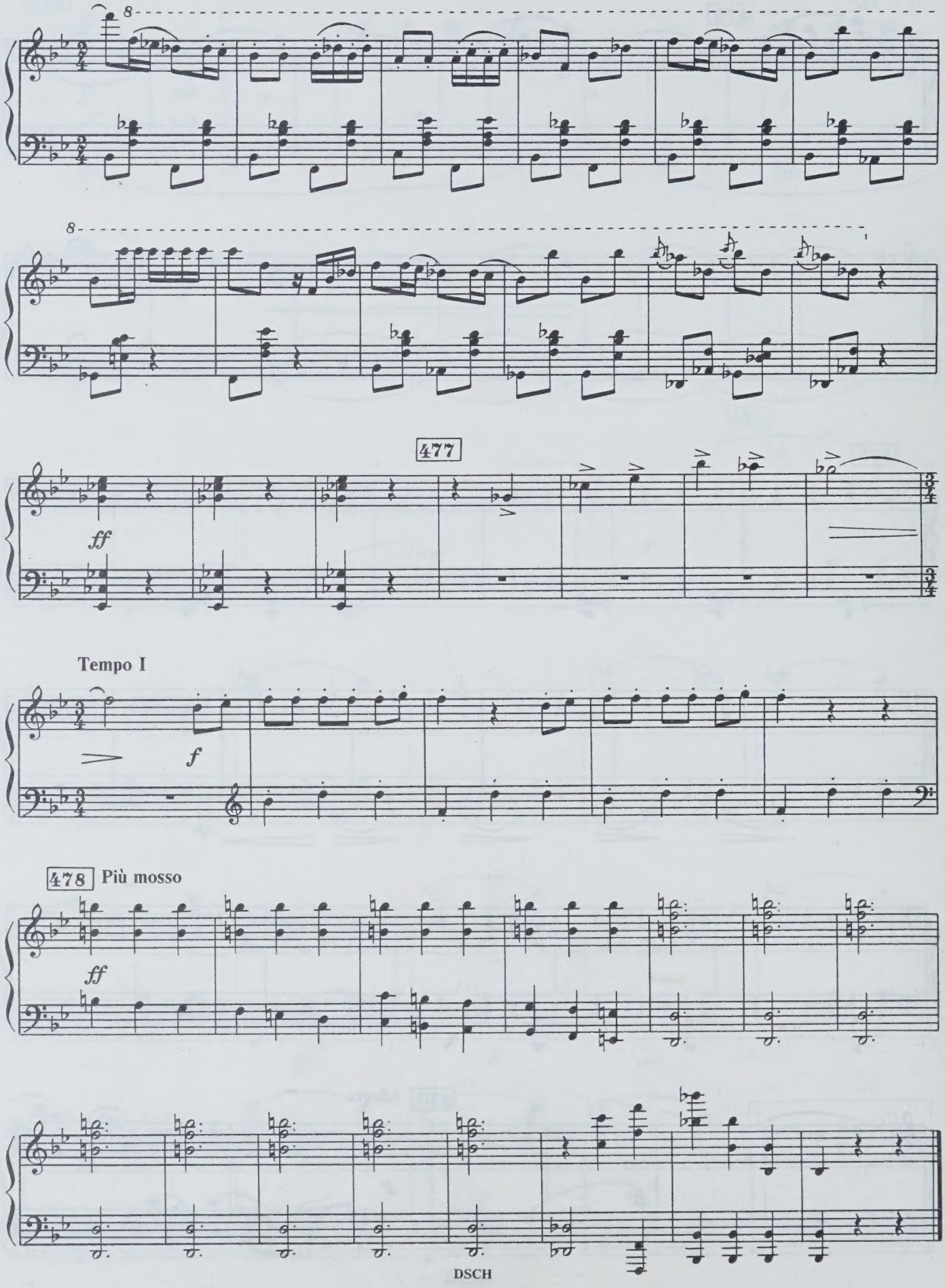

466
467
p
1.
2.


468
Allegro
p leggiero
469
Tempo I
p

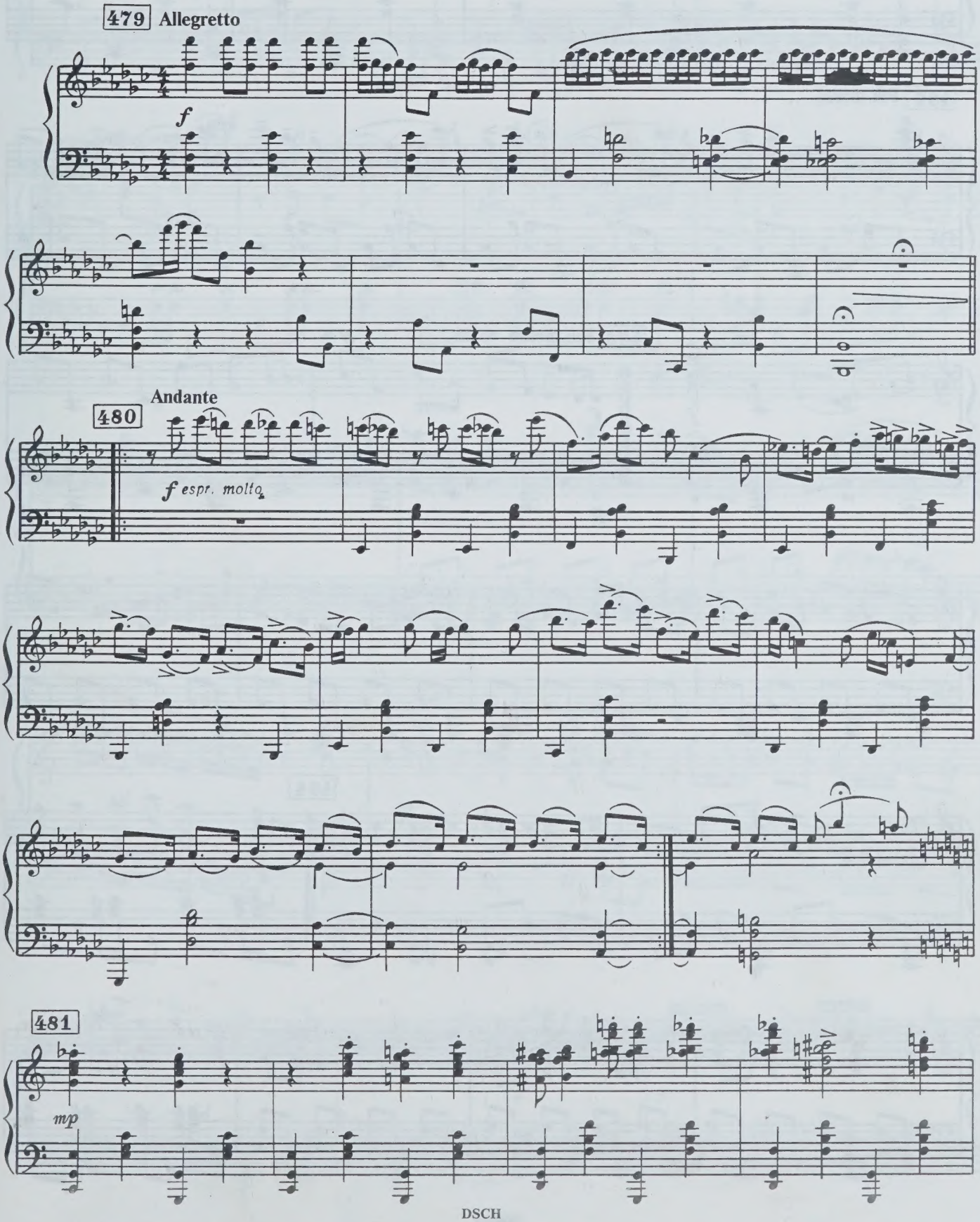

470
471
cresc.

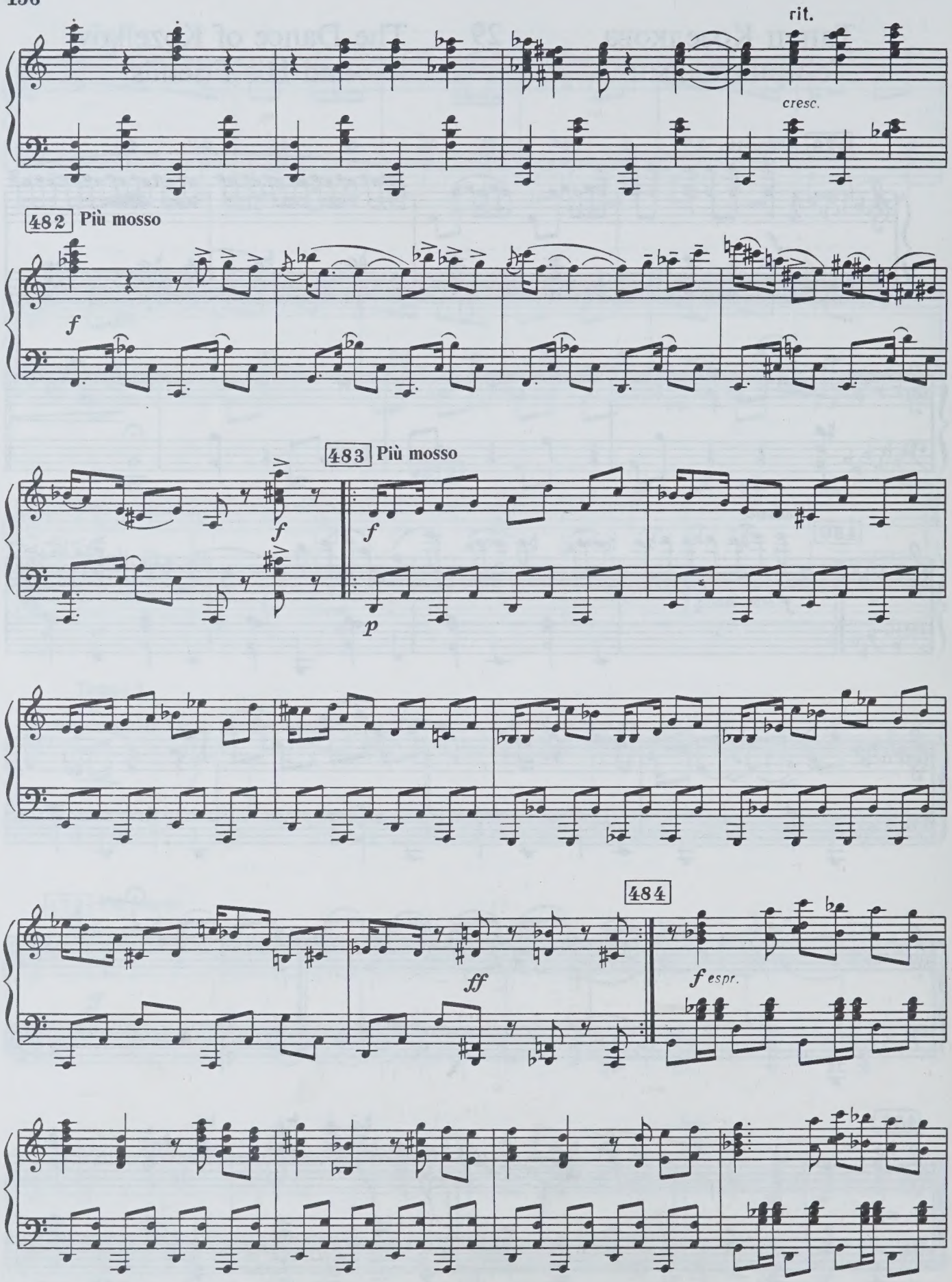

472
f
dim.
p
473
p
1.

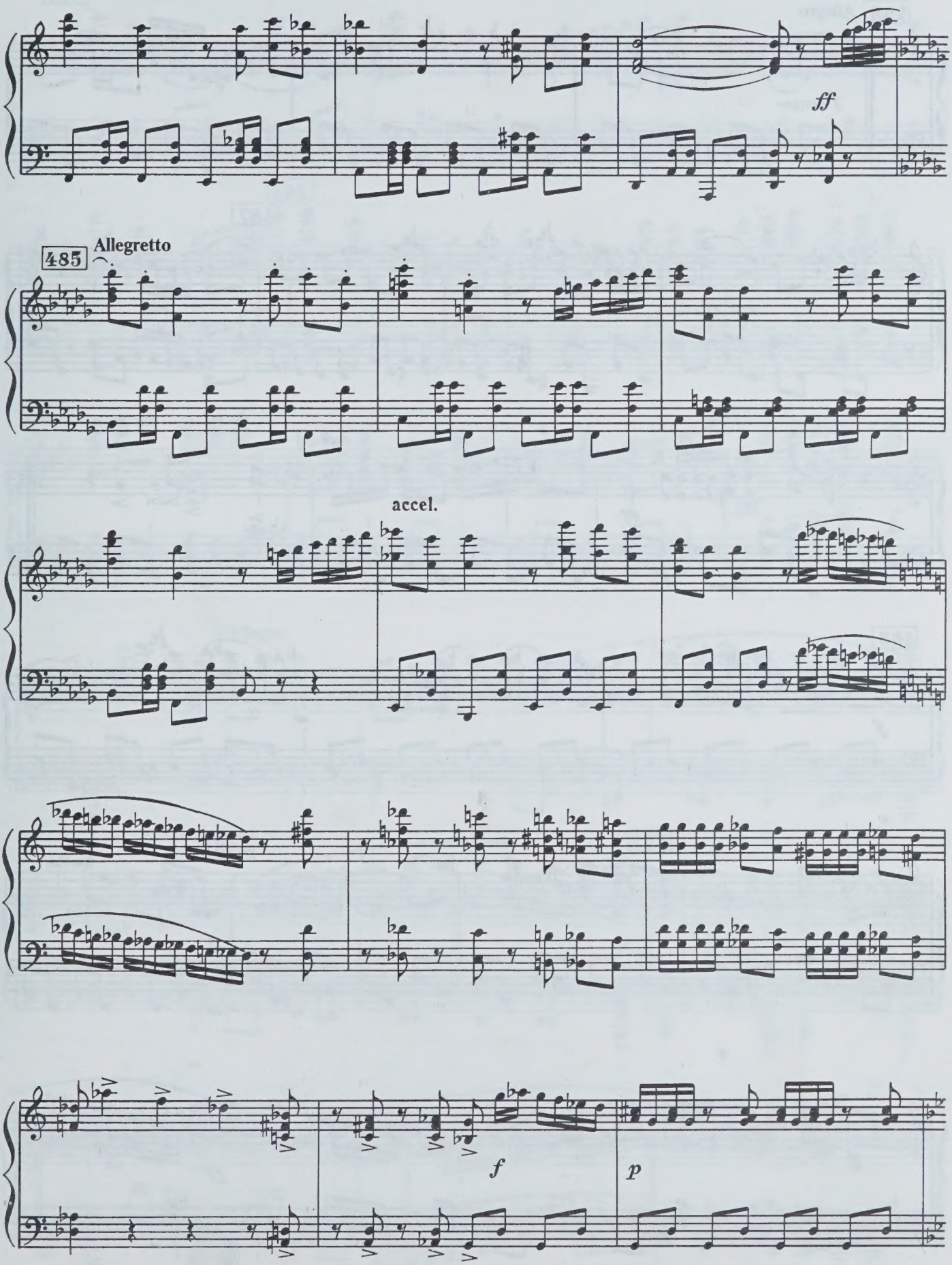

2.
474
475
476 Allegro
p

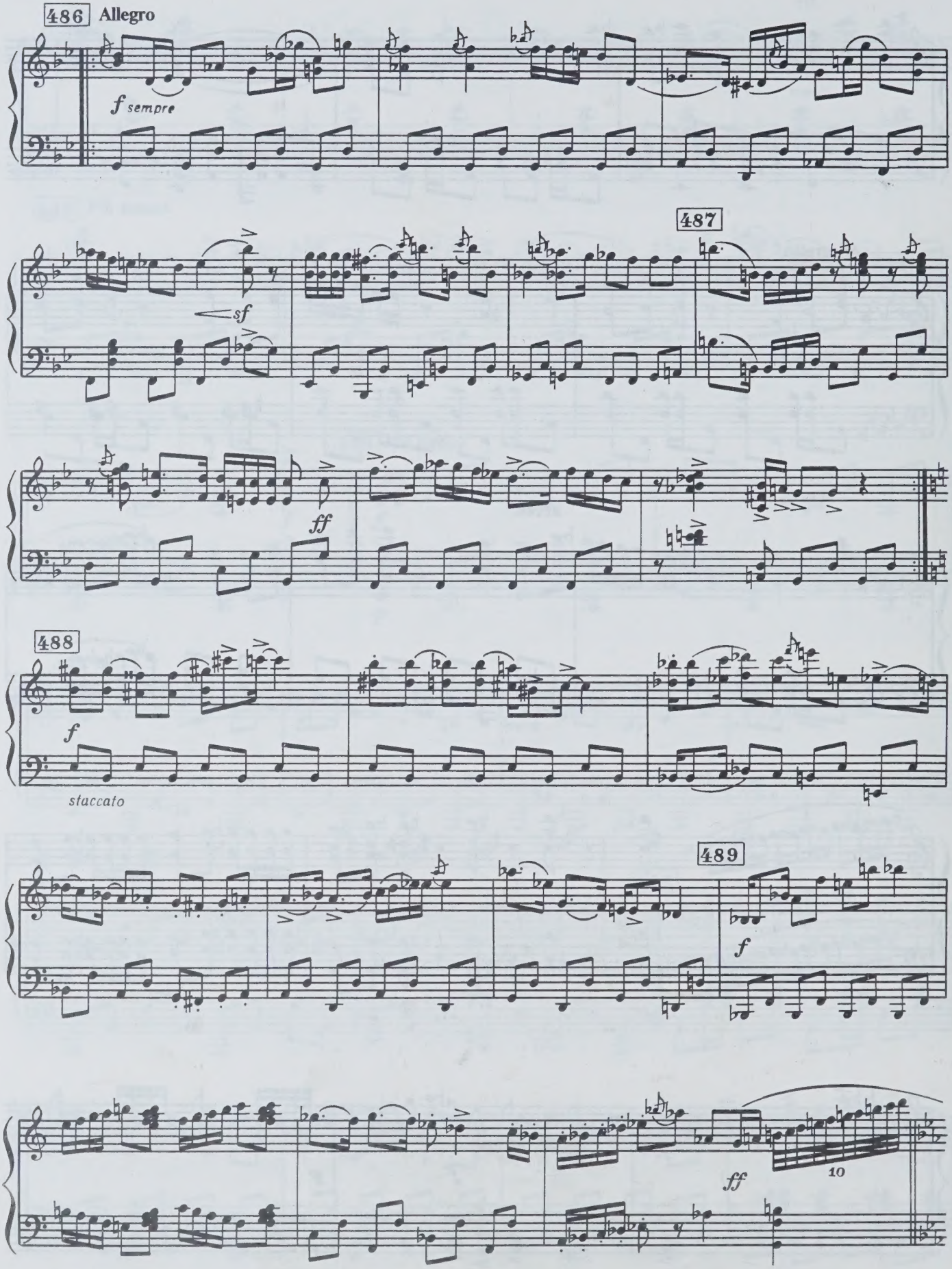

8
8
477
ff
Tempo I
f
478
Più mosso
ff

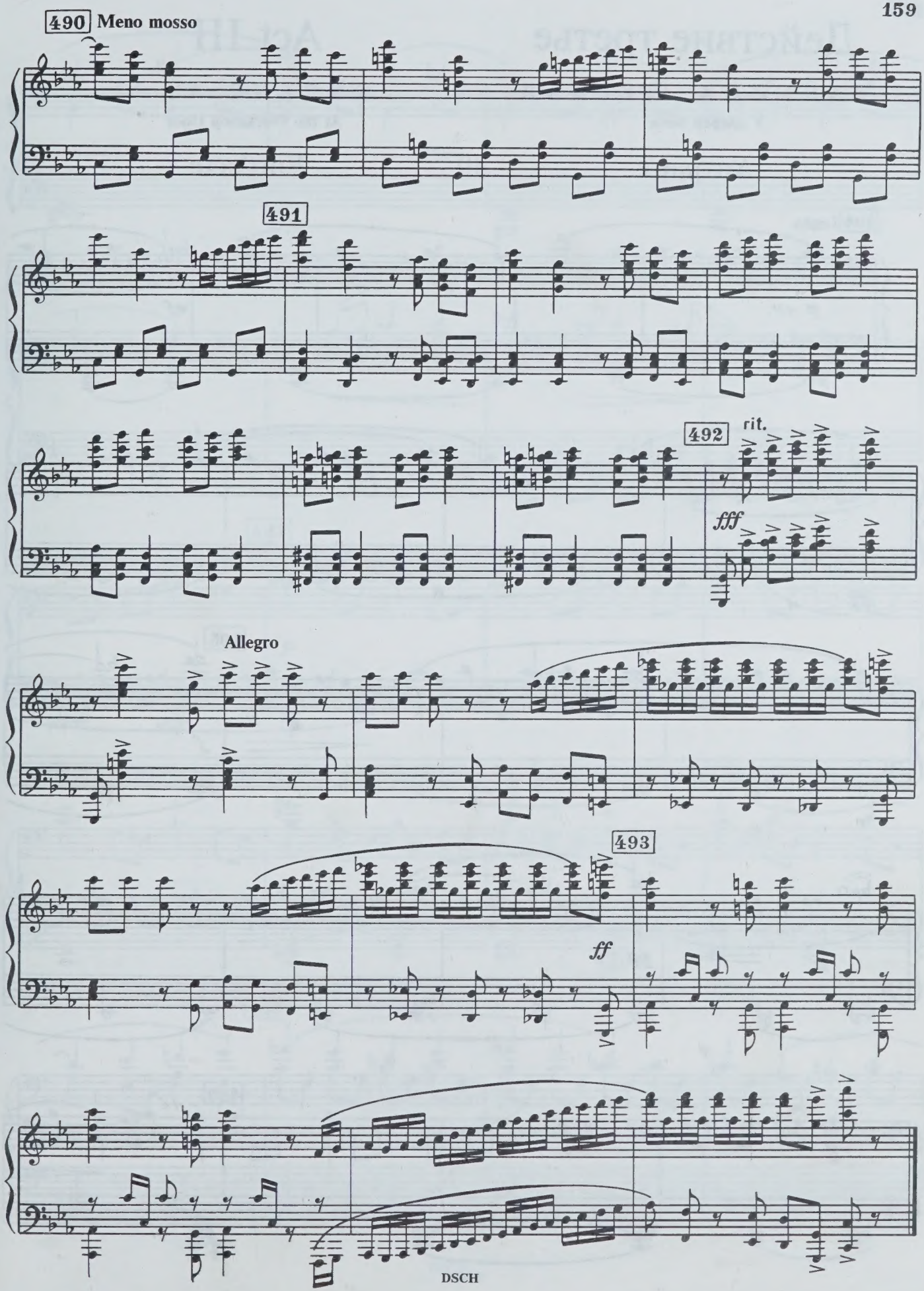
Танец Козелкова с приятелями 29 The Dance of Kozelkov and His Friends




rit.
cresc.
482 Più mosso
f
483 Più mosso
f
f
p
484
ff
f espr.


ff
485
Allegretto
accel.
f
p


486 Allegro
f sempre
487
sf
ff
488
f
staccato
489
f
ff
10


490
Meno mosso
491
492
rit.
fff
Allegro
493
ff
DSCH

Действие третье

КАРТИНА ШЕСТАЯ

У дверей цеха

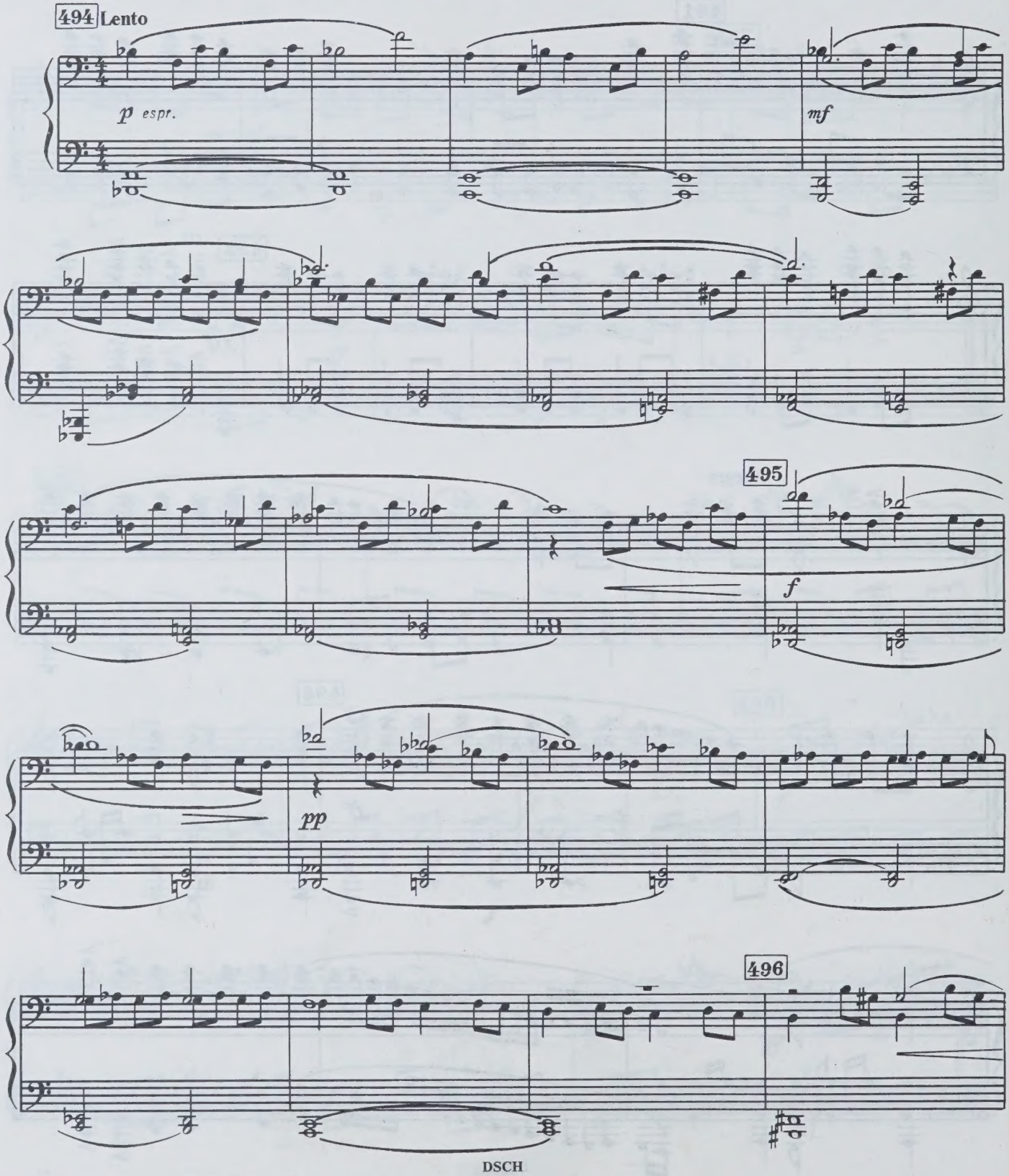
Антракт

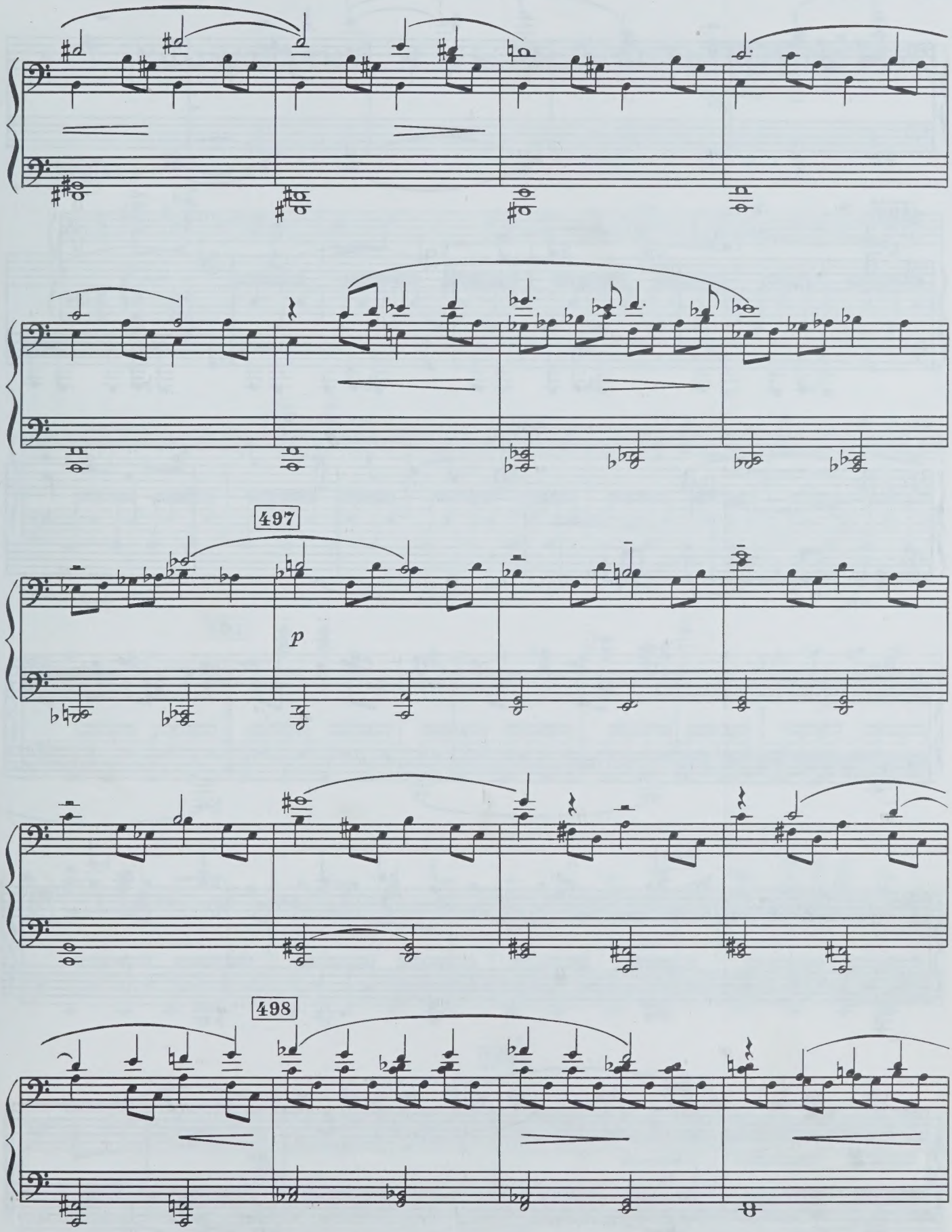
Act III

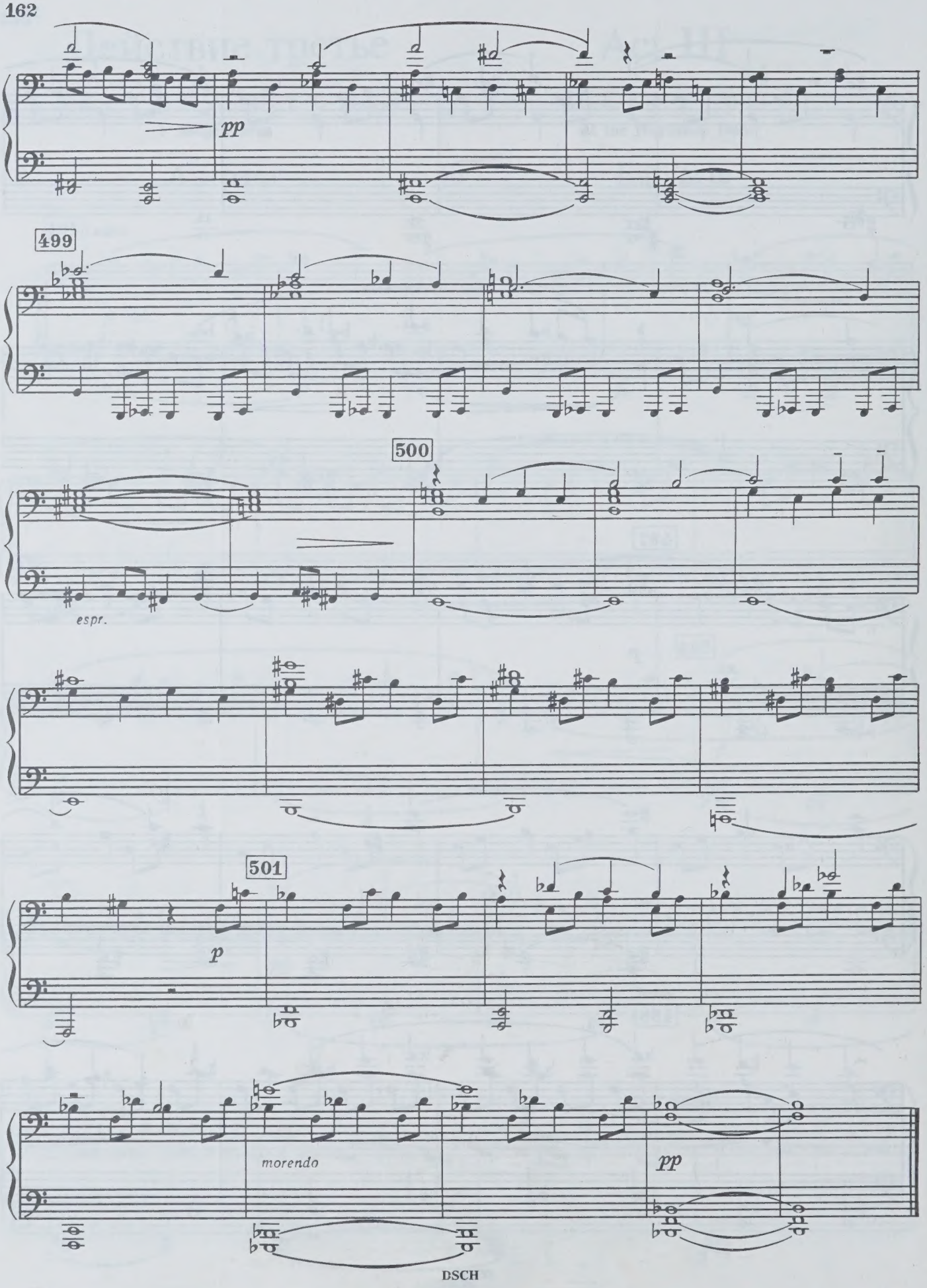
SCENE VI

At the Workshop Door

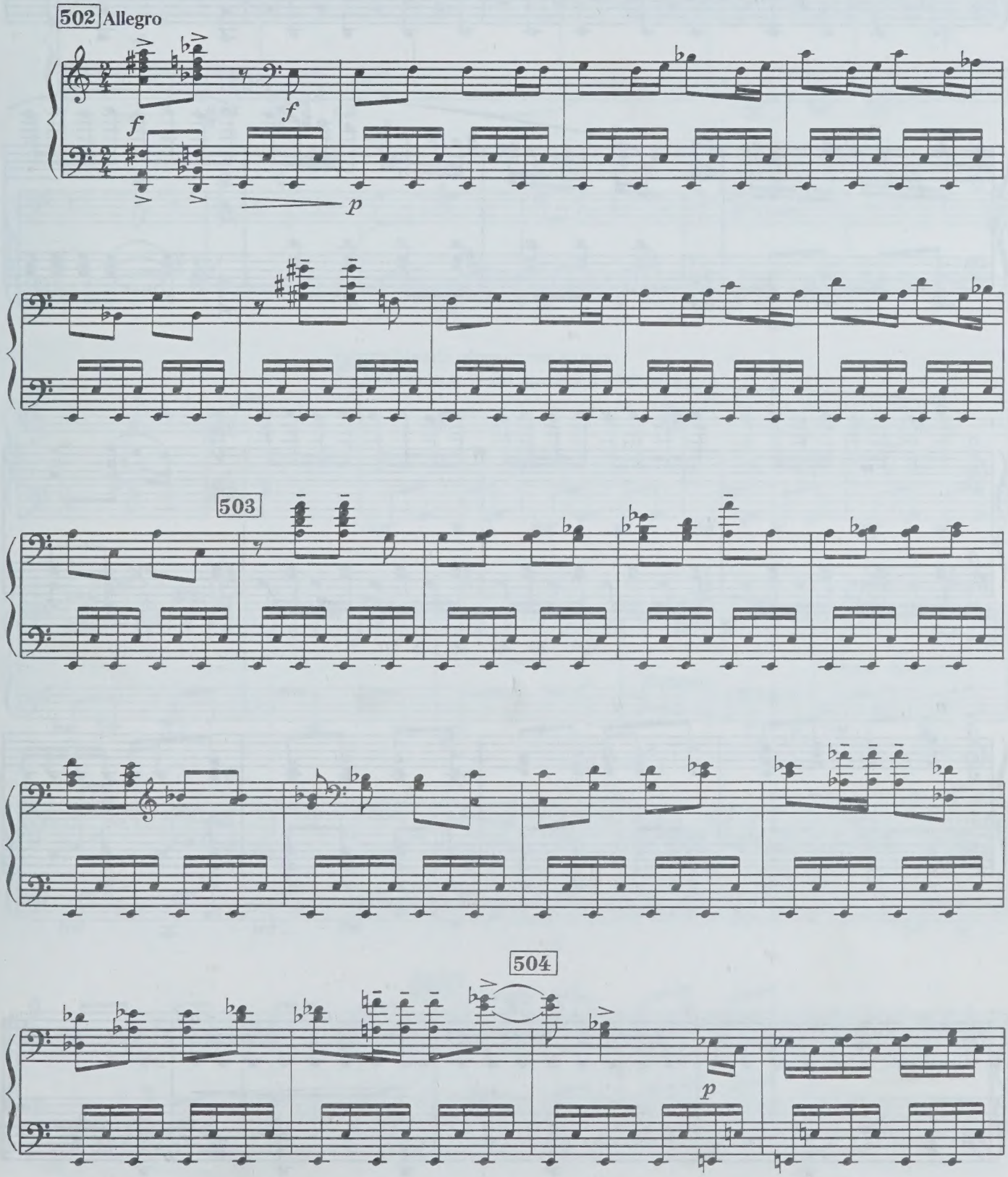
Entr'acte

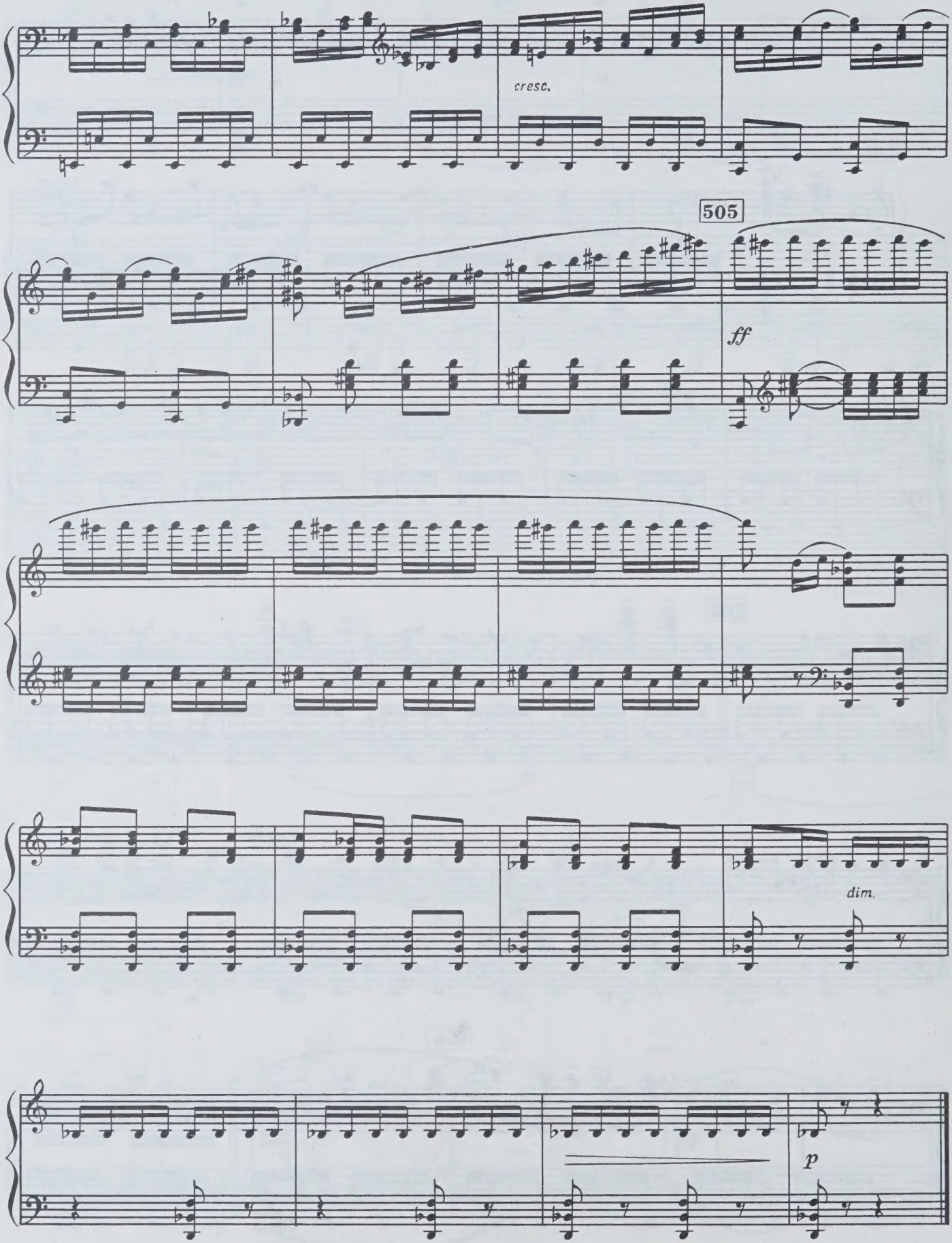


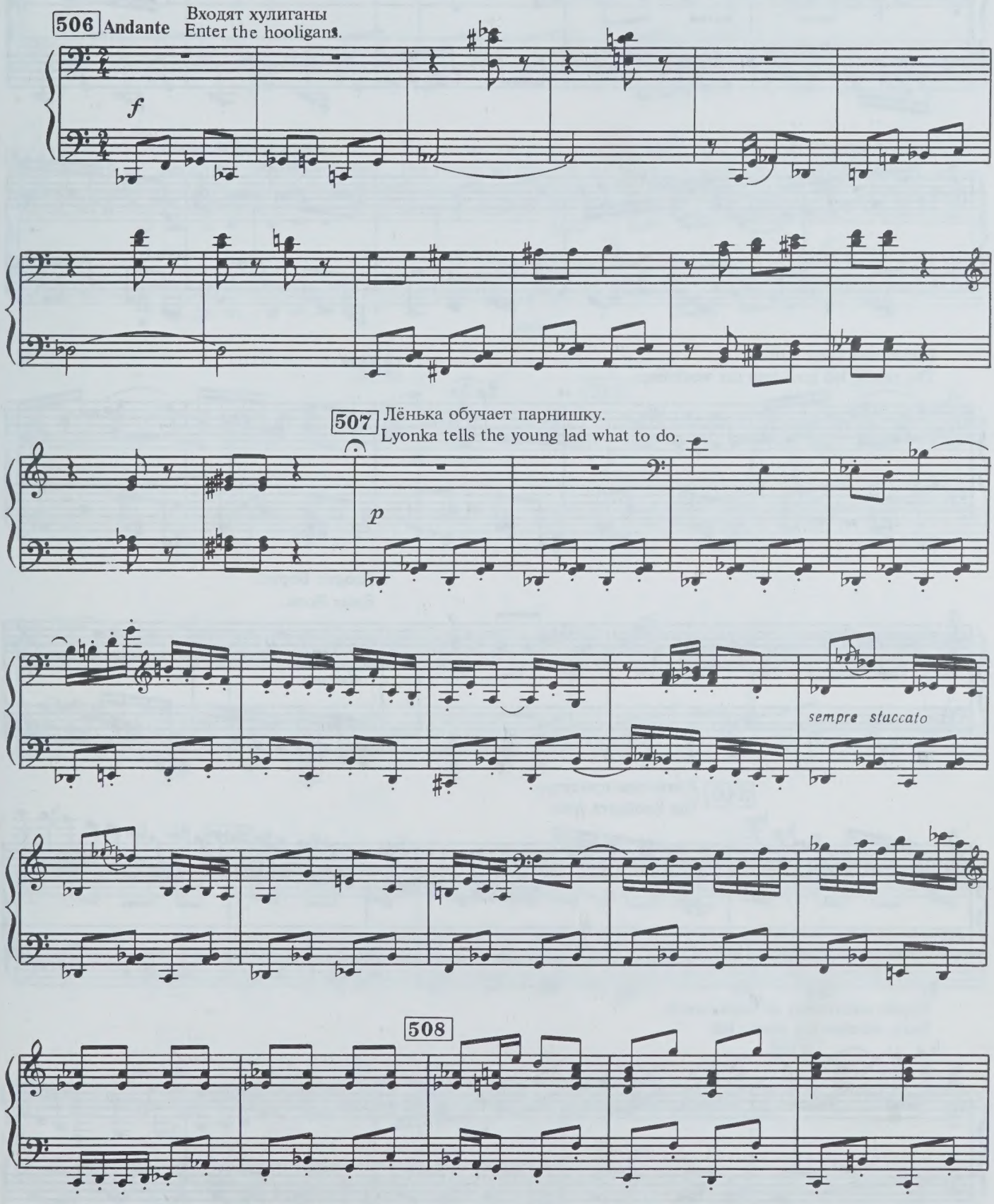

497
p
498


pp
499
500
espr.
501
p
morendo
pp

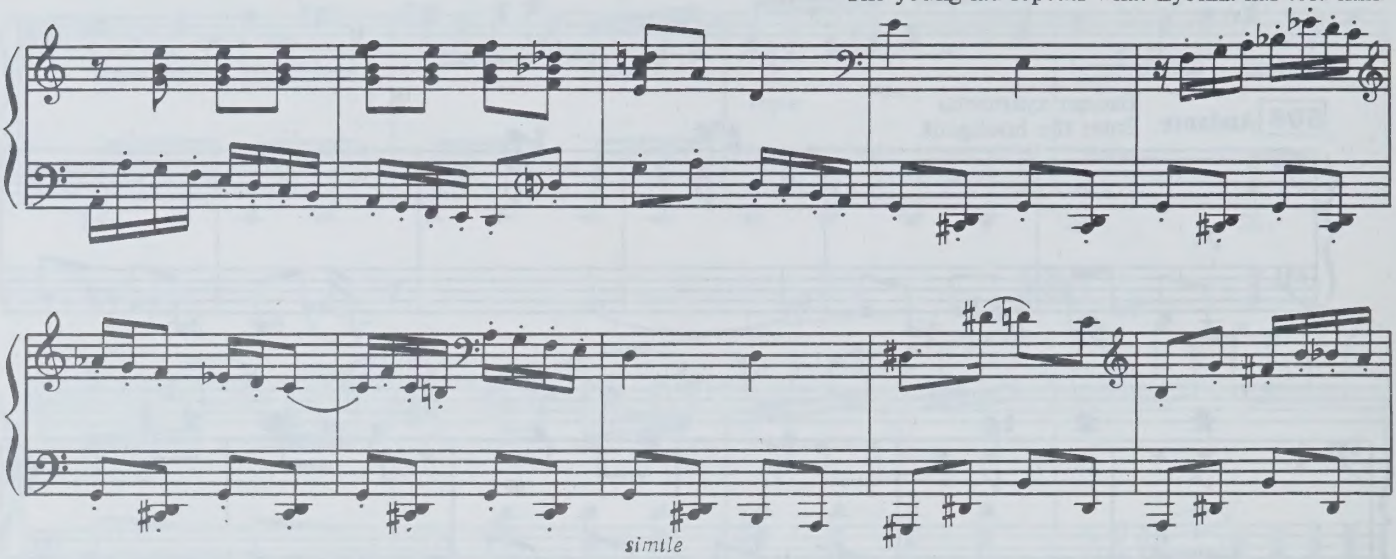
Уход с работы 31 The End of the Working Day




cresc.
505
ff
dim.
p

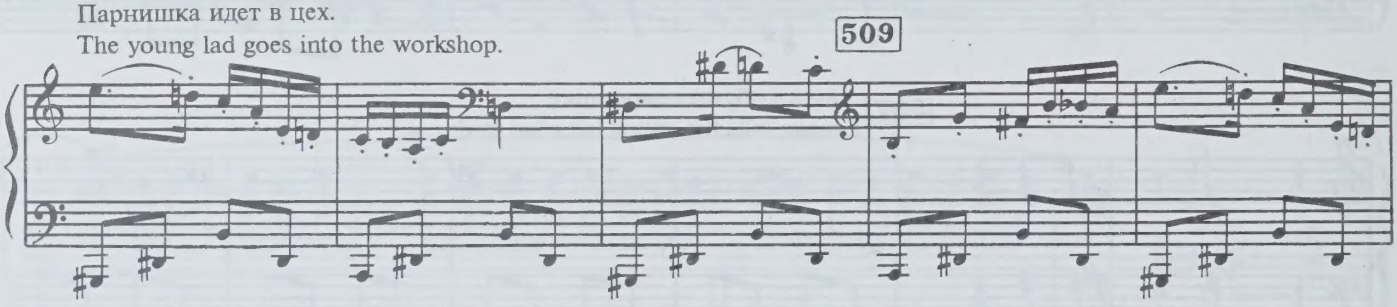

506 Andante
Входят хулиганы
Enter the hooligans.
f
507
Лёнька обучает парнишку.
Lyonka tells the young lad what to do.
p
sempre staccato
508

Парнишка повторяет.
The young lad repeats what Lyonka has told him.

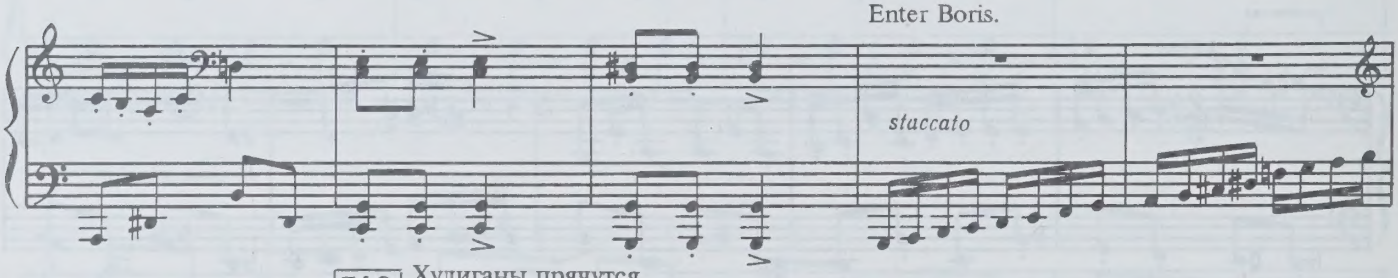


Парнишка идет в цех.
The young lad goes into the workshop.

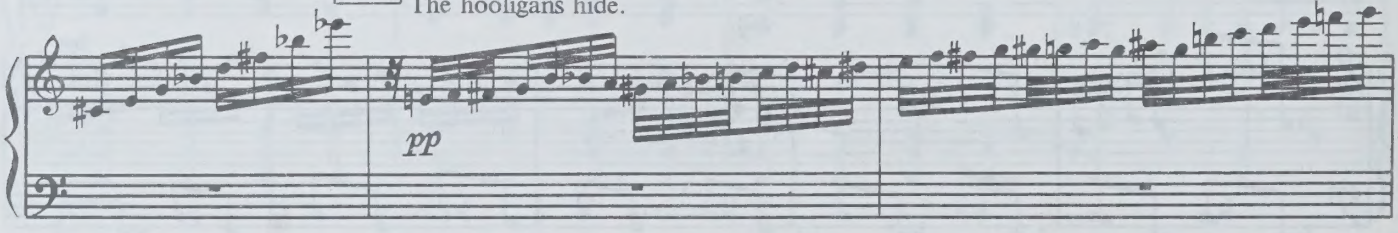
509



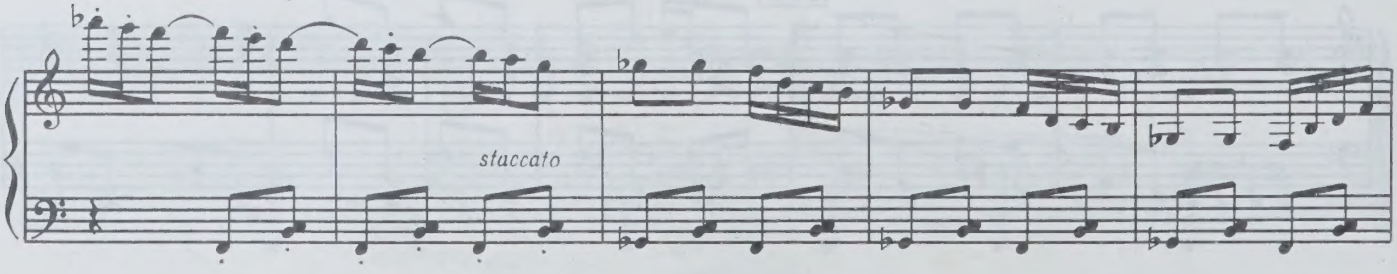
Входит Борис.
Enter Boris.

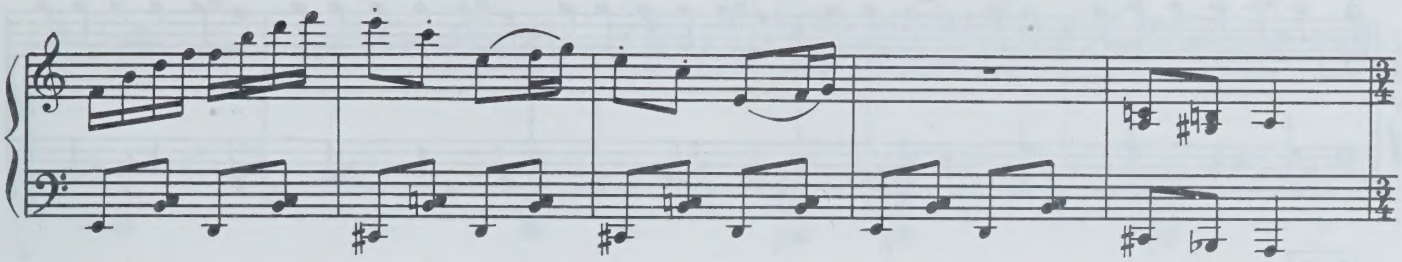


510 Хулиганы прячутся.
The hooligans hide.



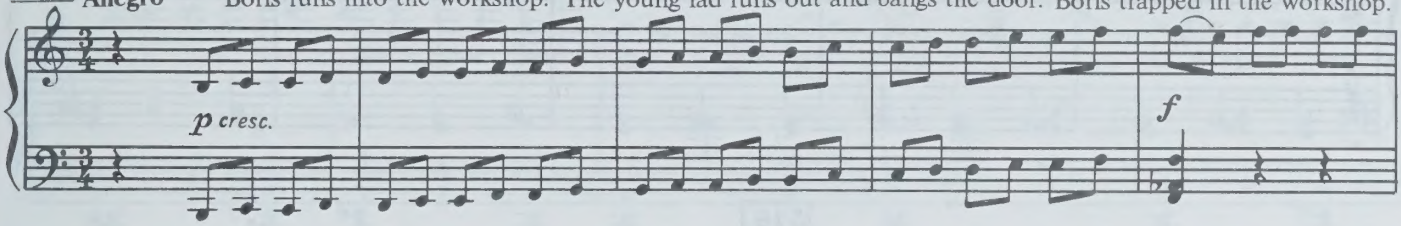
Борис наблюдает за парнишкой.
Boris watches the young lad.

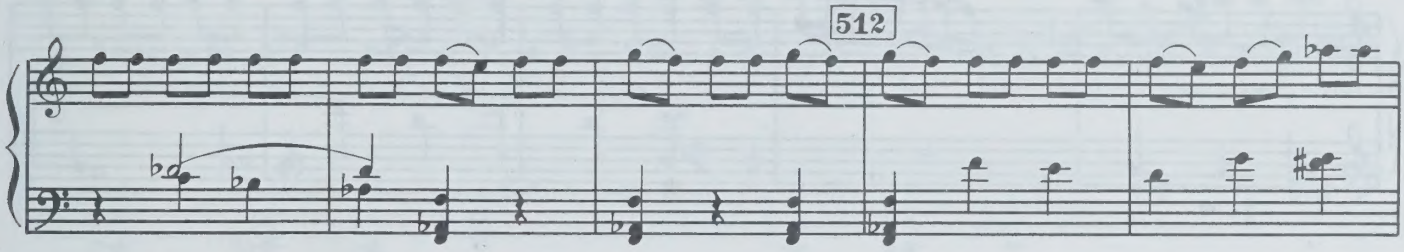


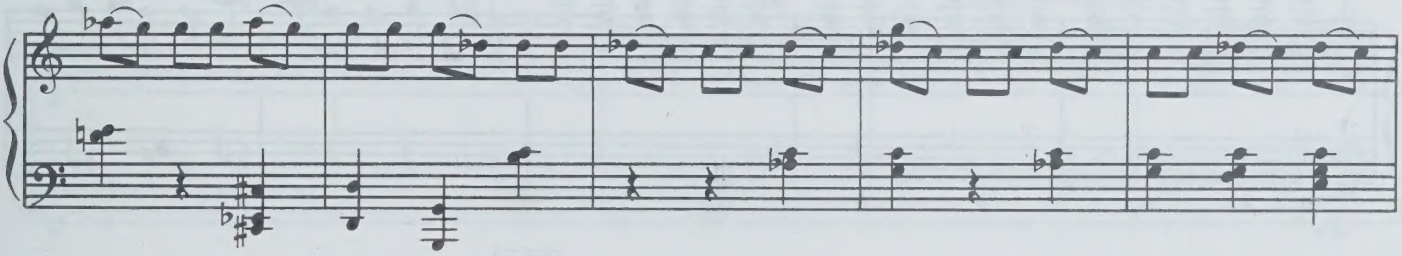


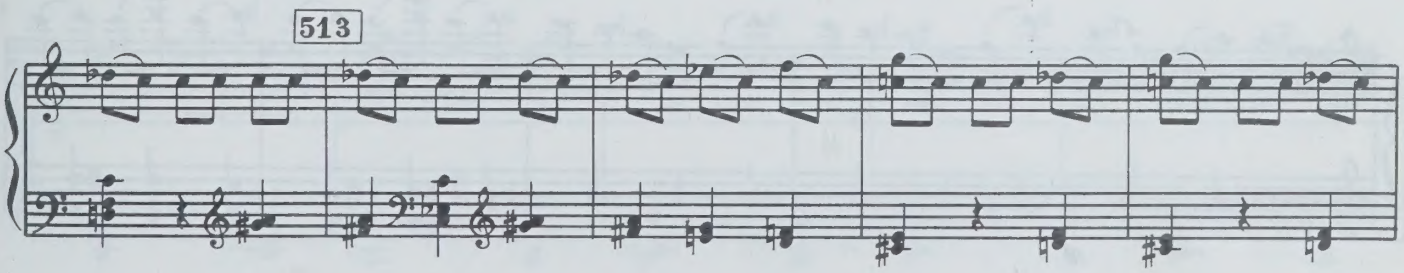
511 **Allegro**

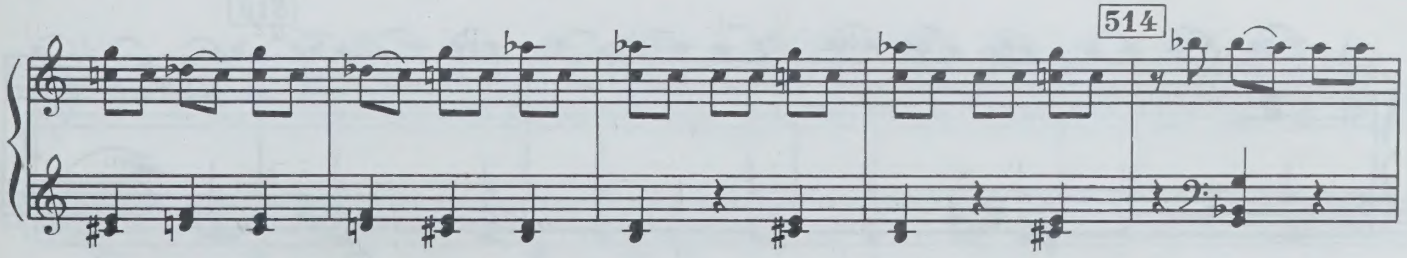
Борис вбегает в цех. Парнишка выбегает и захлопывает дверь. Борис мечется в цеху.
Boris runs into the workshop. The young lad runs out and bangs the door. Boris trapped in the workshop.

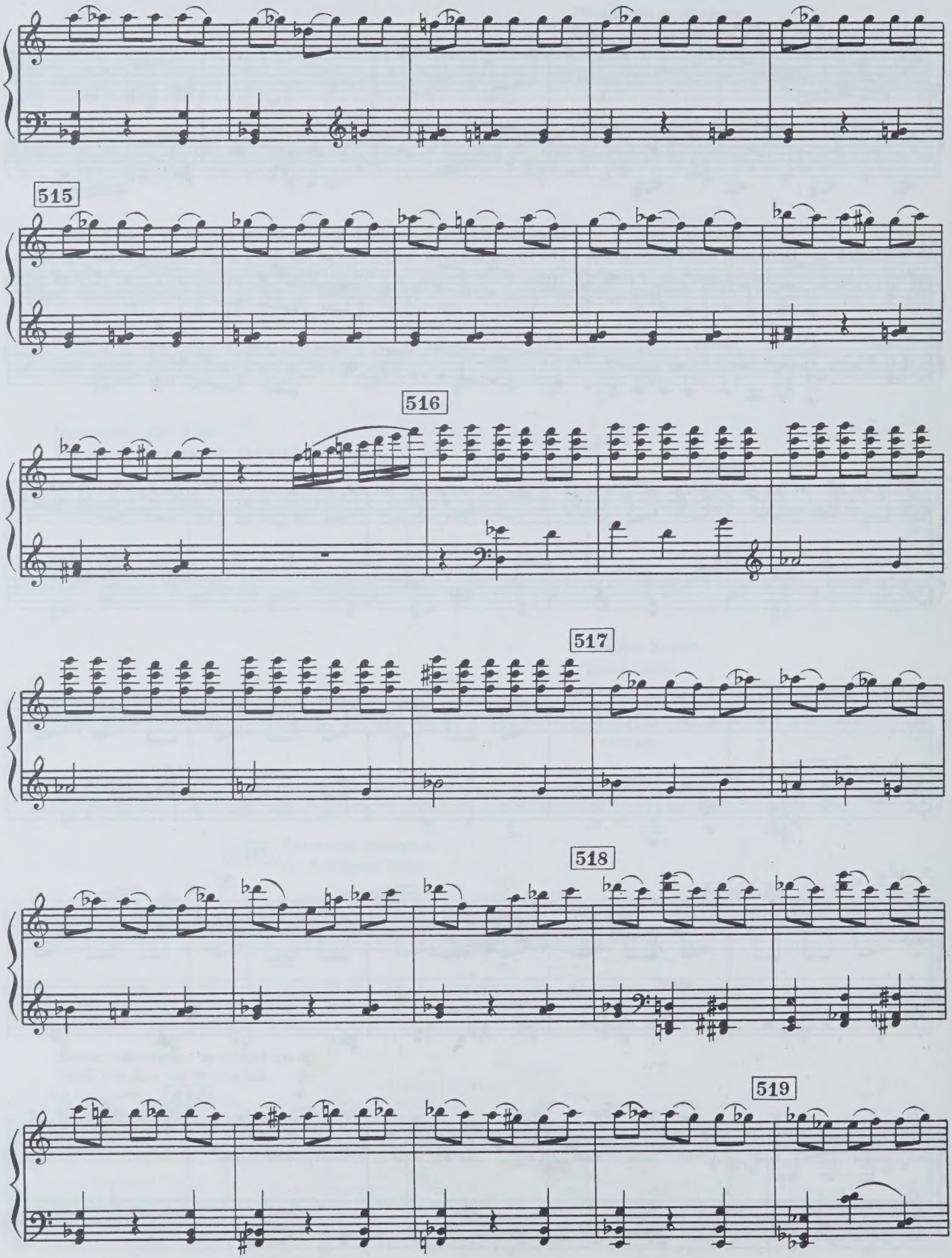


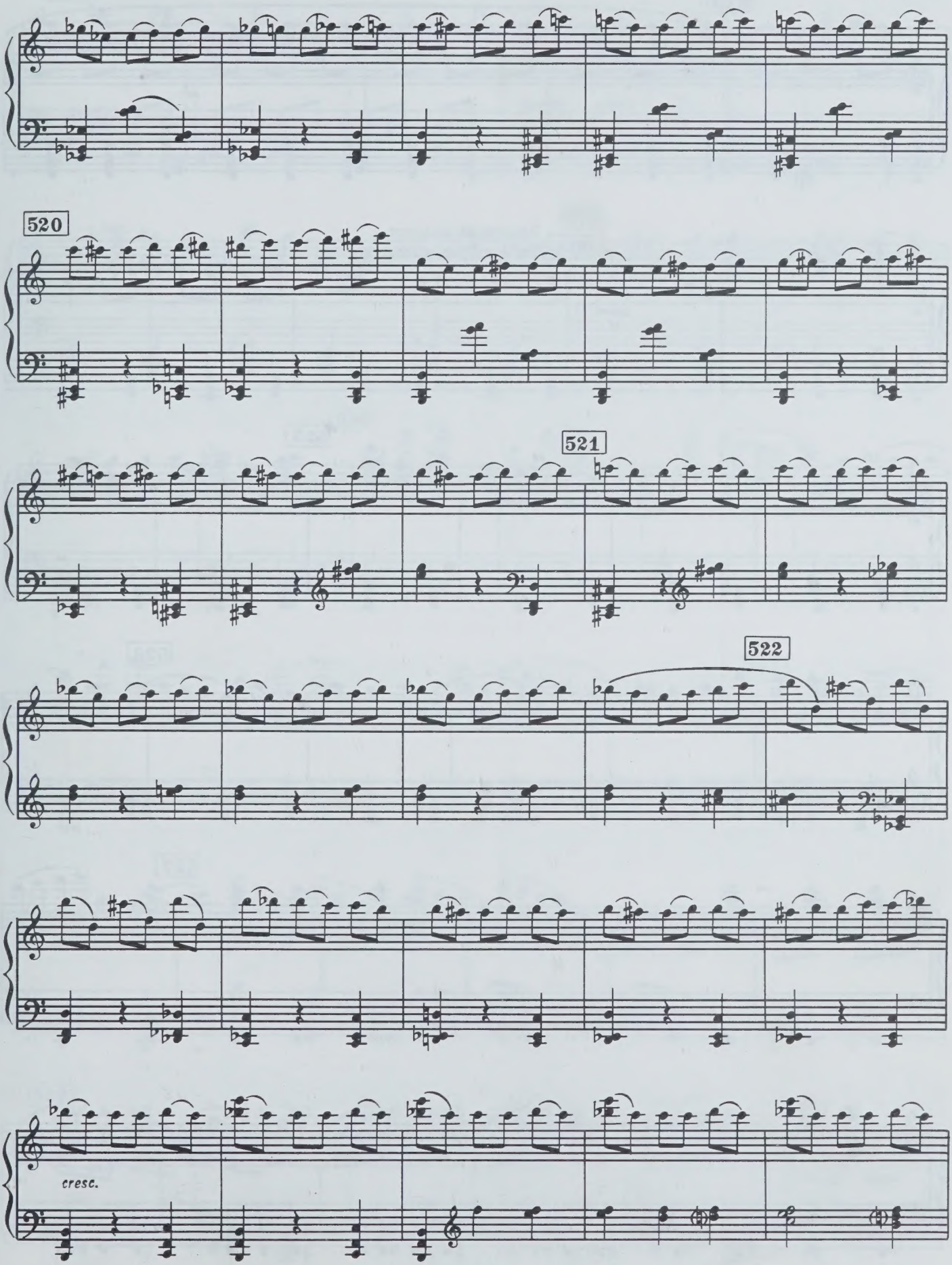


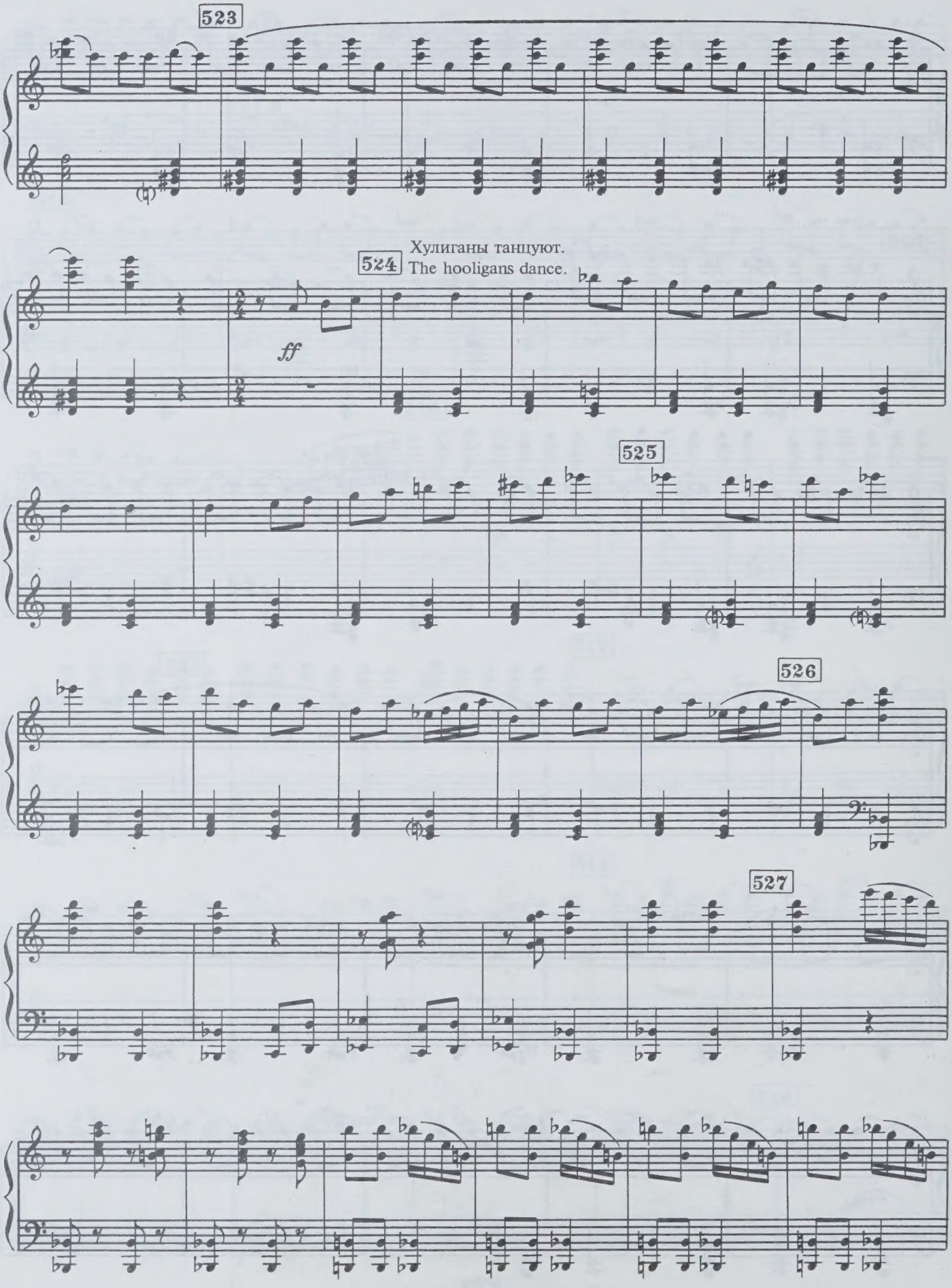


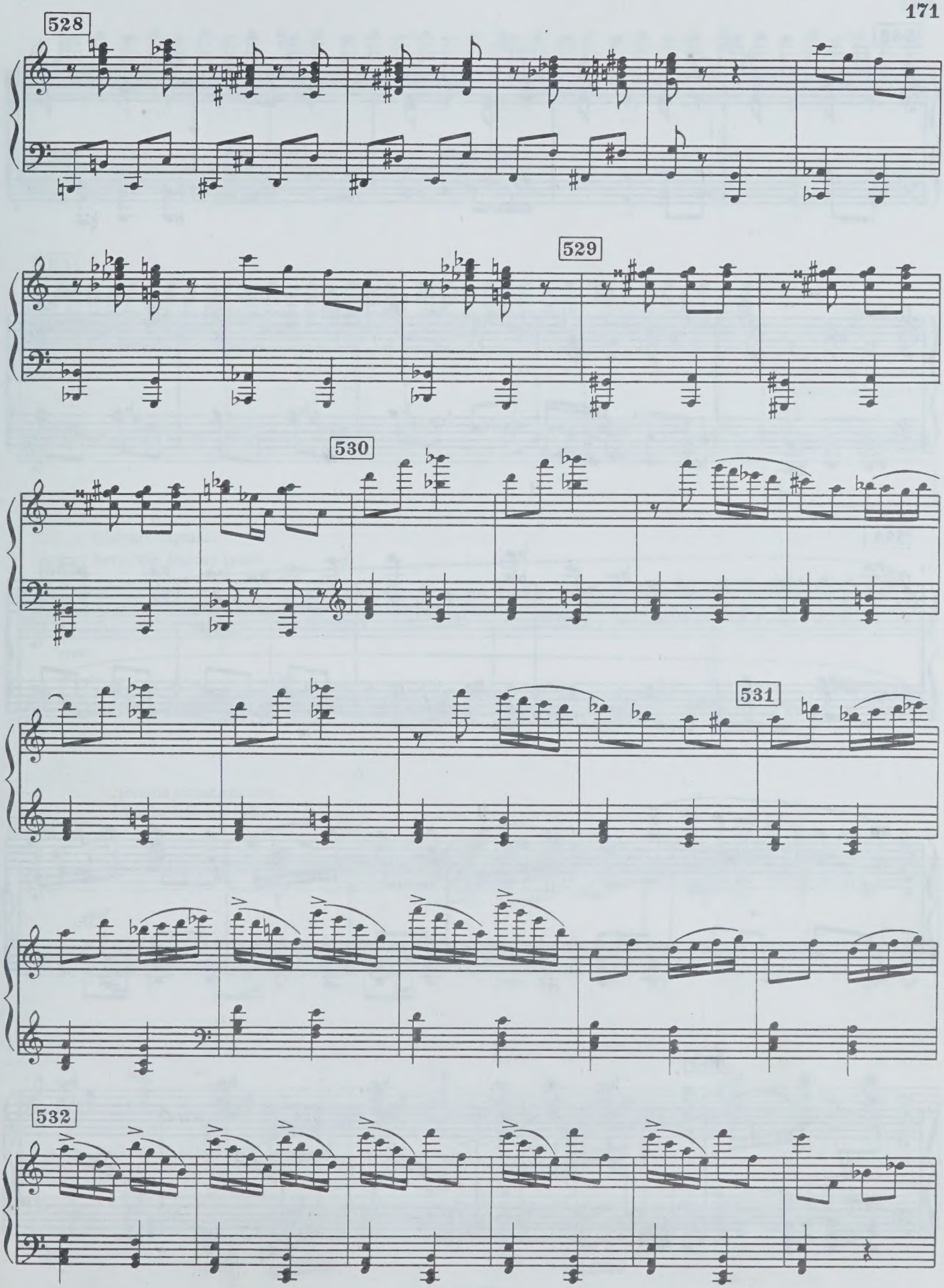


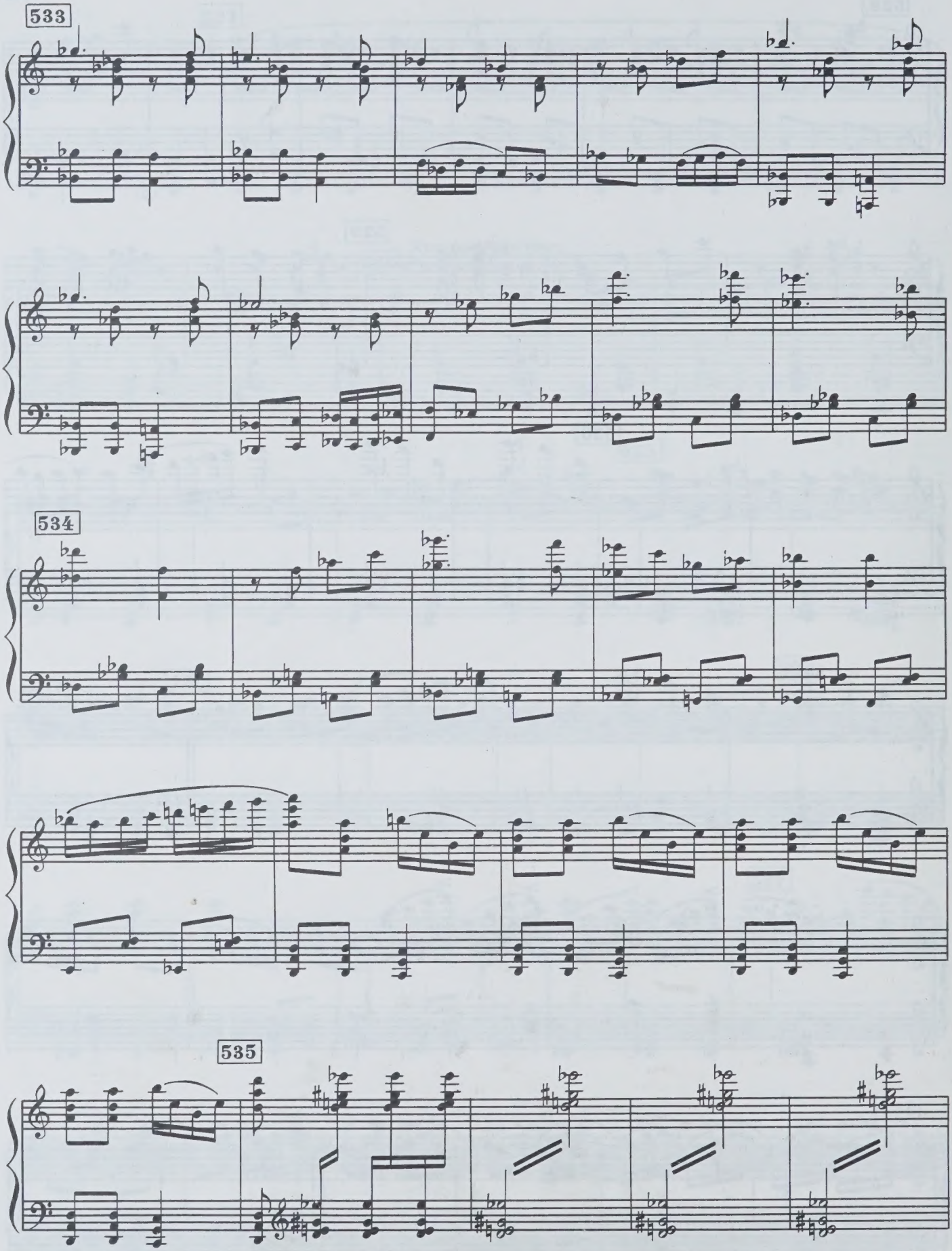


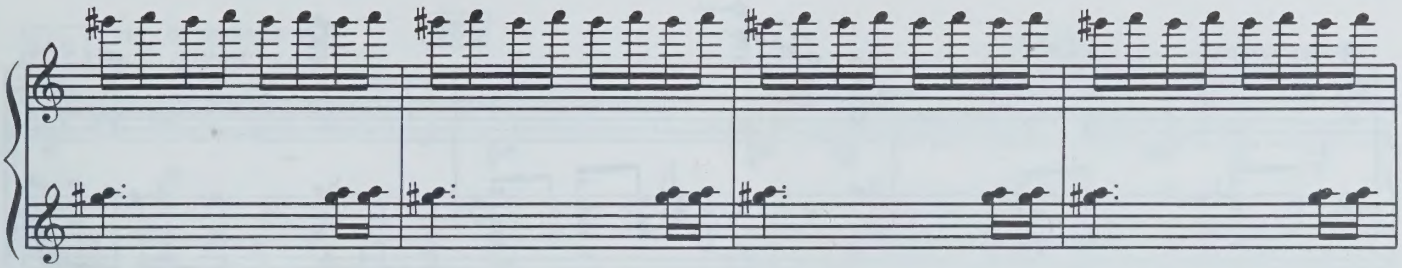

515
516
517
518
519


520
521
522
cresc.

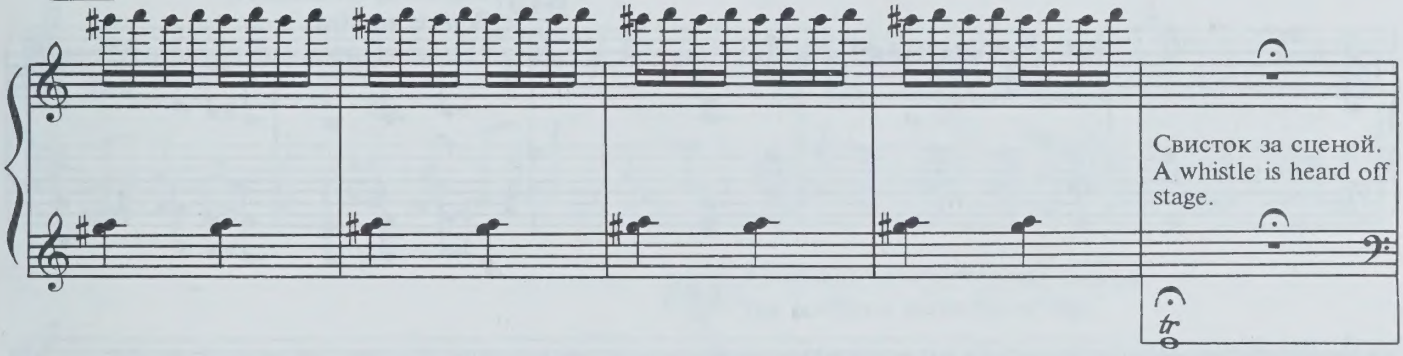

523
Хулиганы танцуют.
524
The hooligans dance.
ff
525
526
527


528
529
530
531
532

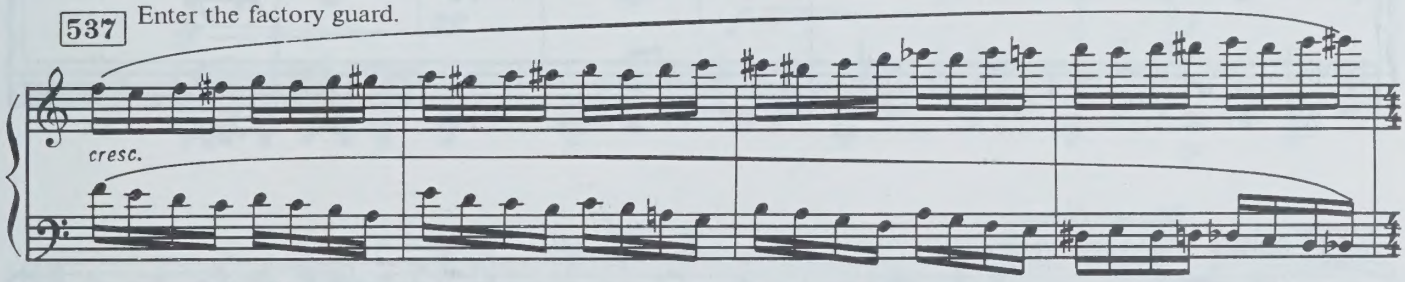

533
534
535



536

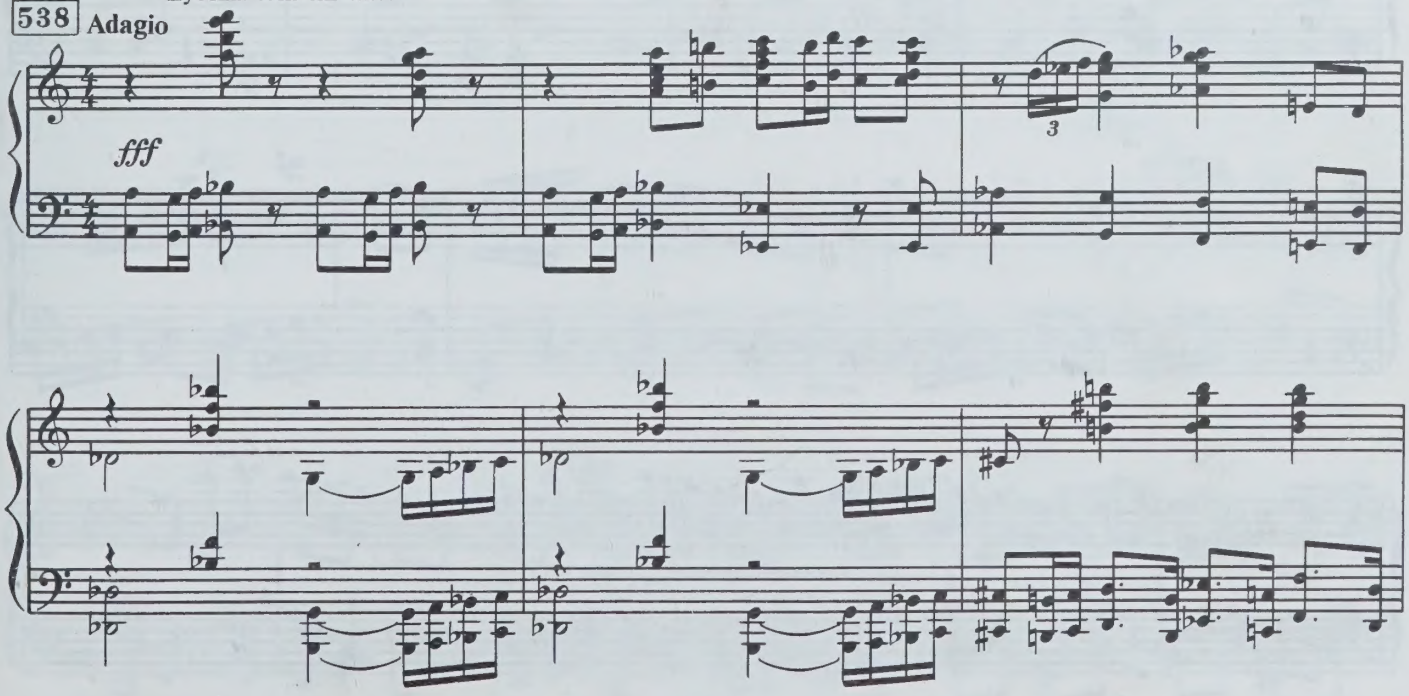


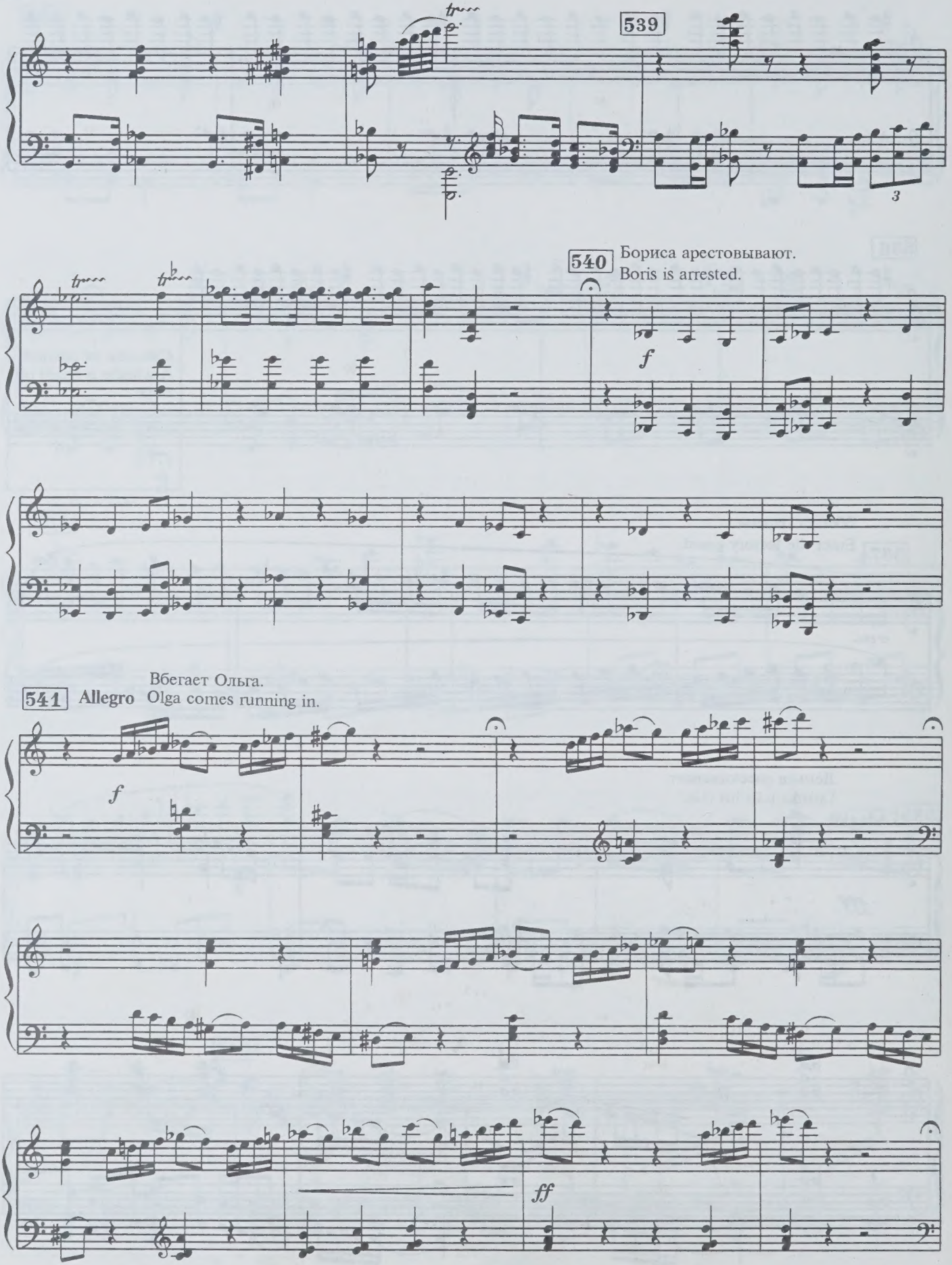
Вбегает охрана.
537 Enter the factory guard.



Лёнька рассказывает.
Lyonka tells his tale.

538 **Adagio**



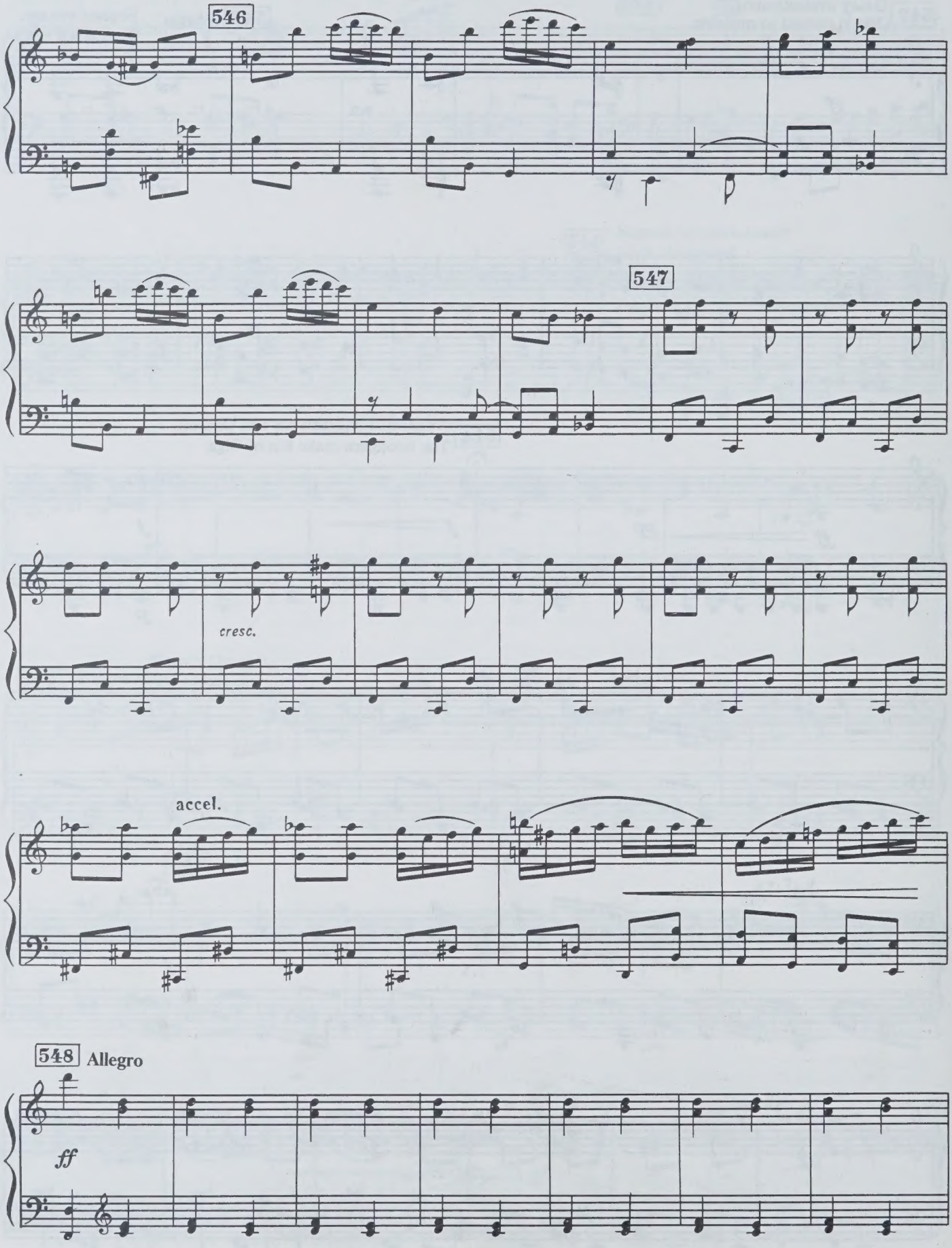

539
3
540
Бориса арестовывают.
Boris is arrested.
f
Вбегает Ольга.
541 Allegro Olga comes running in.
f
ff

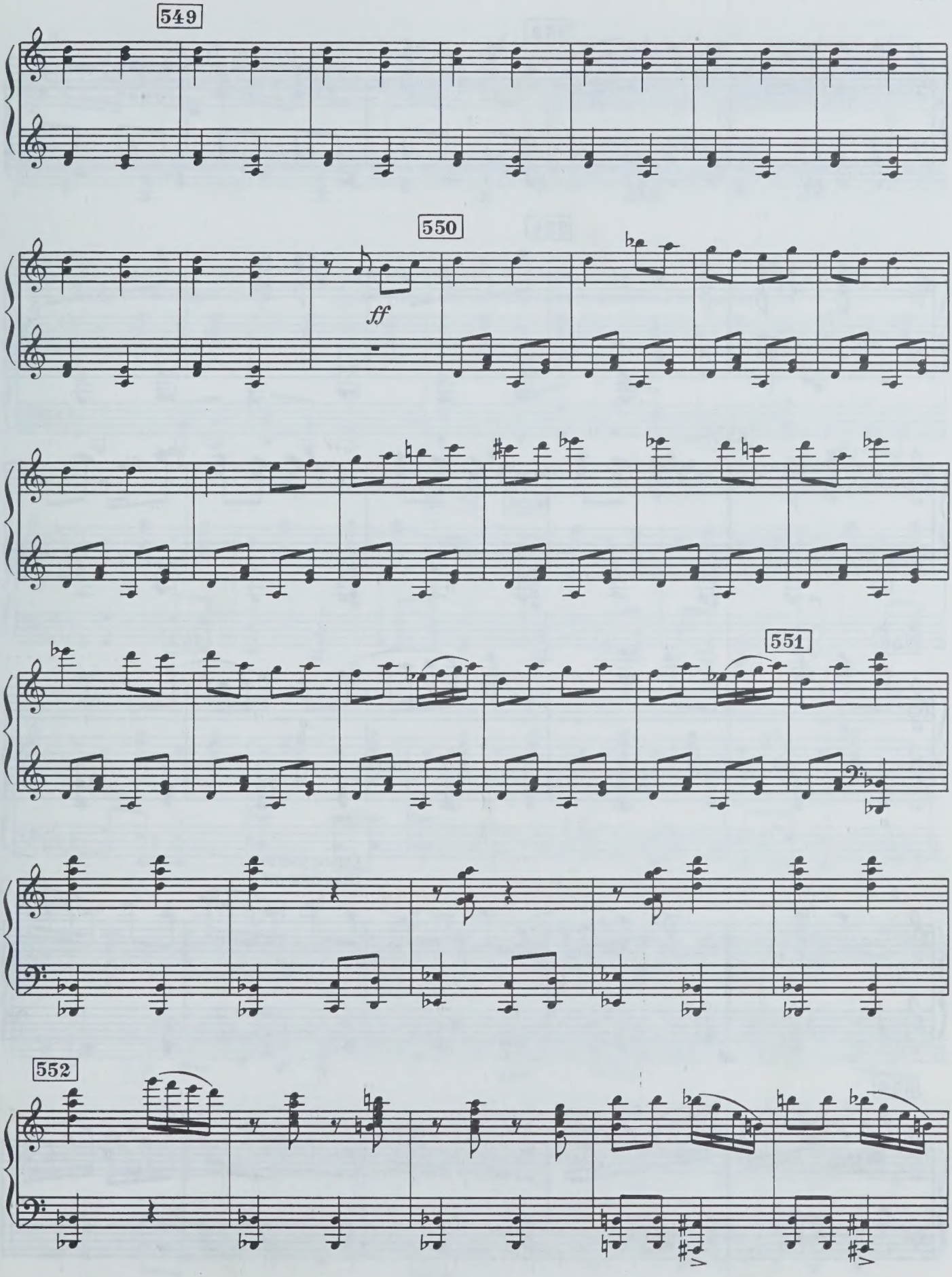
542 Ольгу отталкивают.
Olga is pushed to one side.

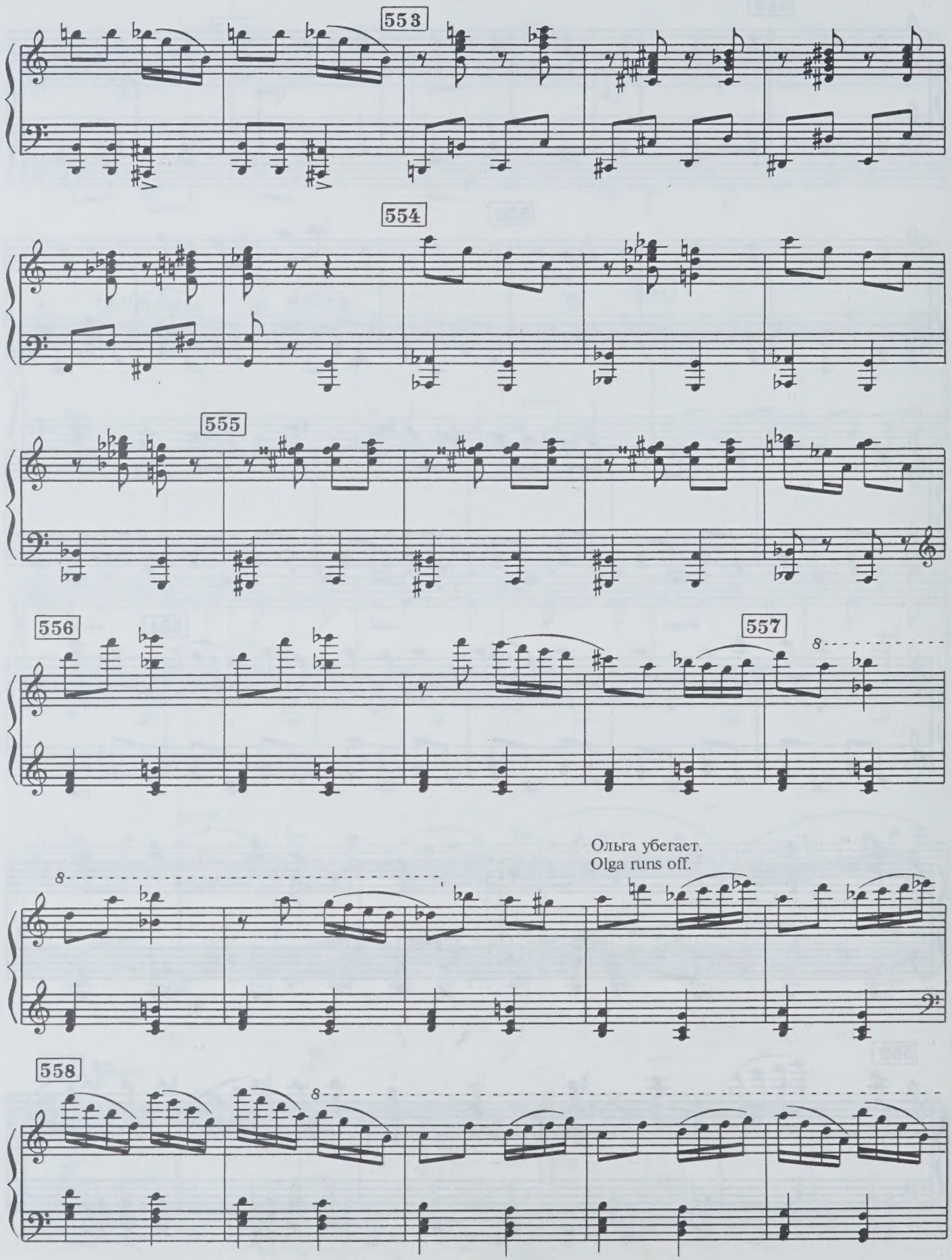
543 **Adagio** Бориса уводят.
Boris is led away.

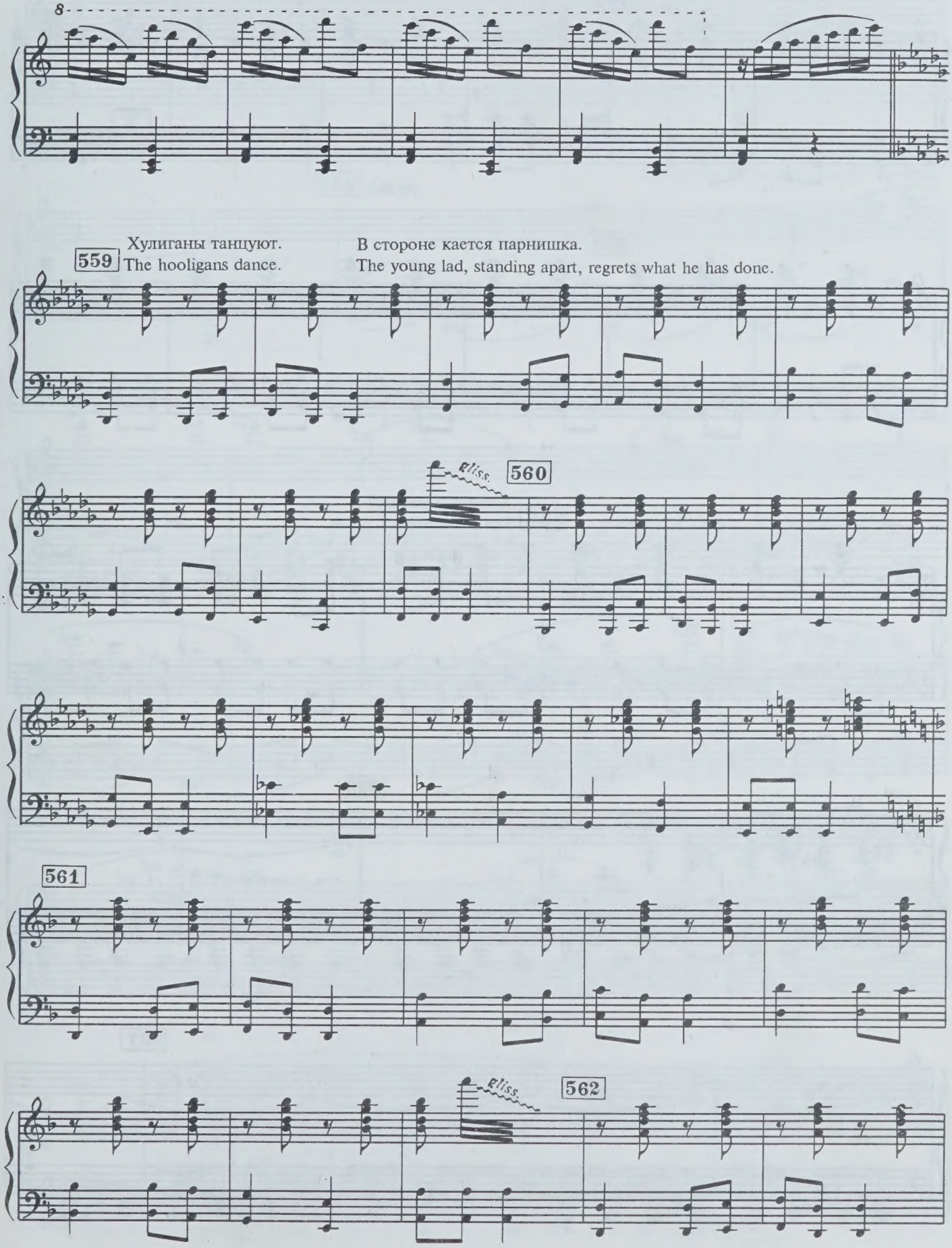
544 Хулиганы издеваются над Ольгой.
The hooligans make fun of Olga.

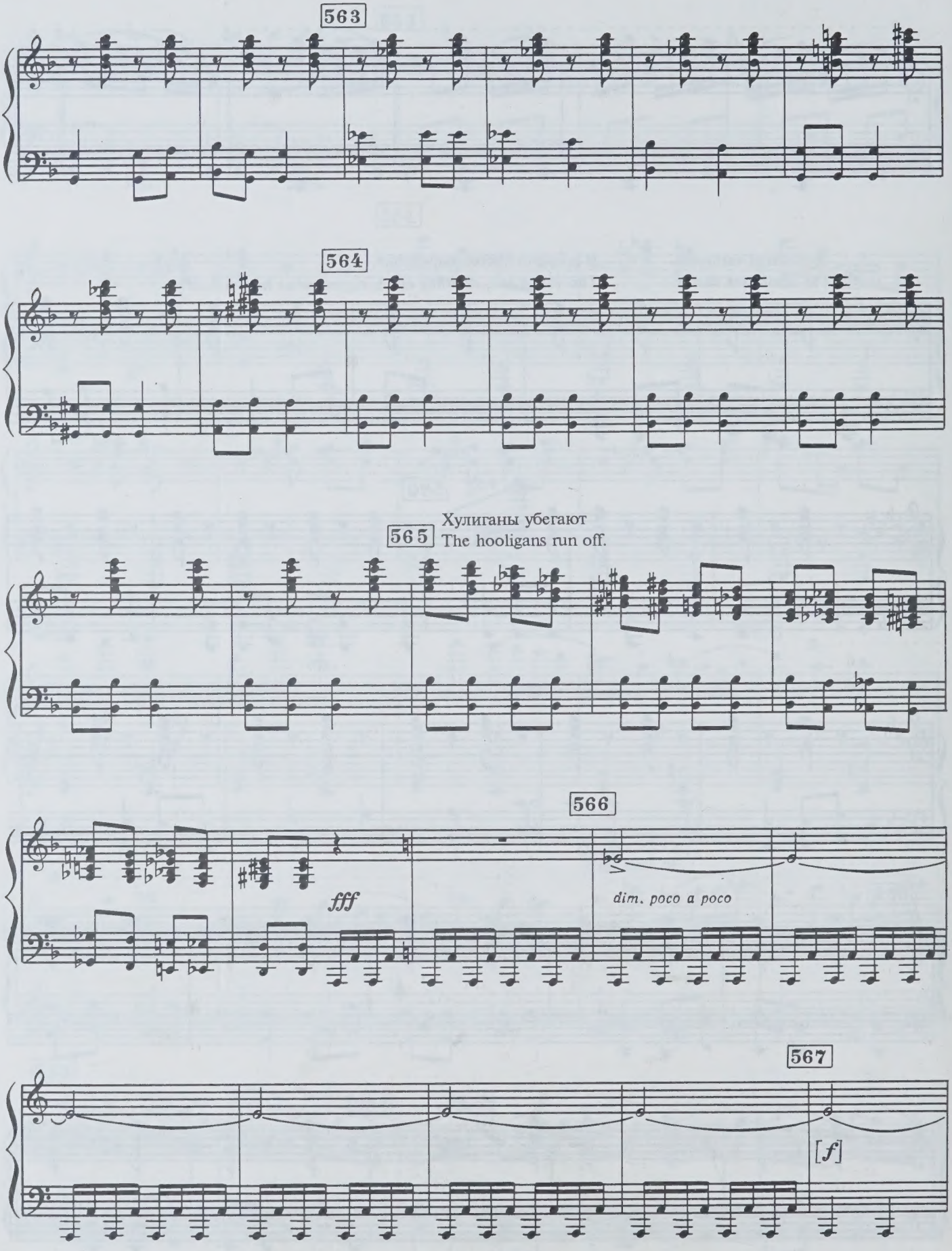
545

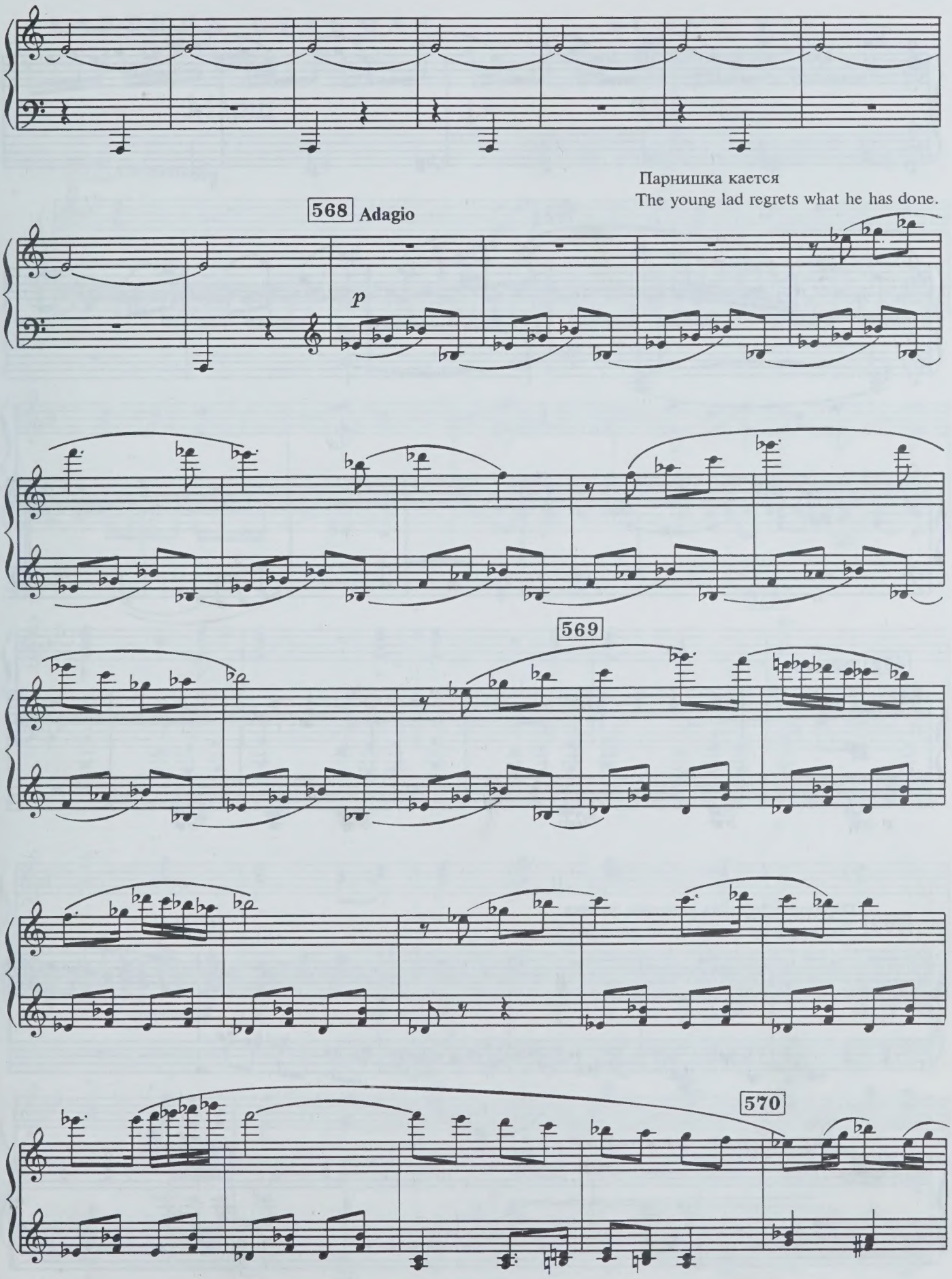

546
547
cresc.
accel.
548 Allegro
ff

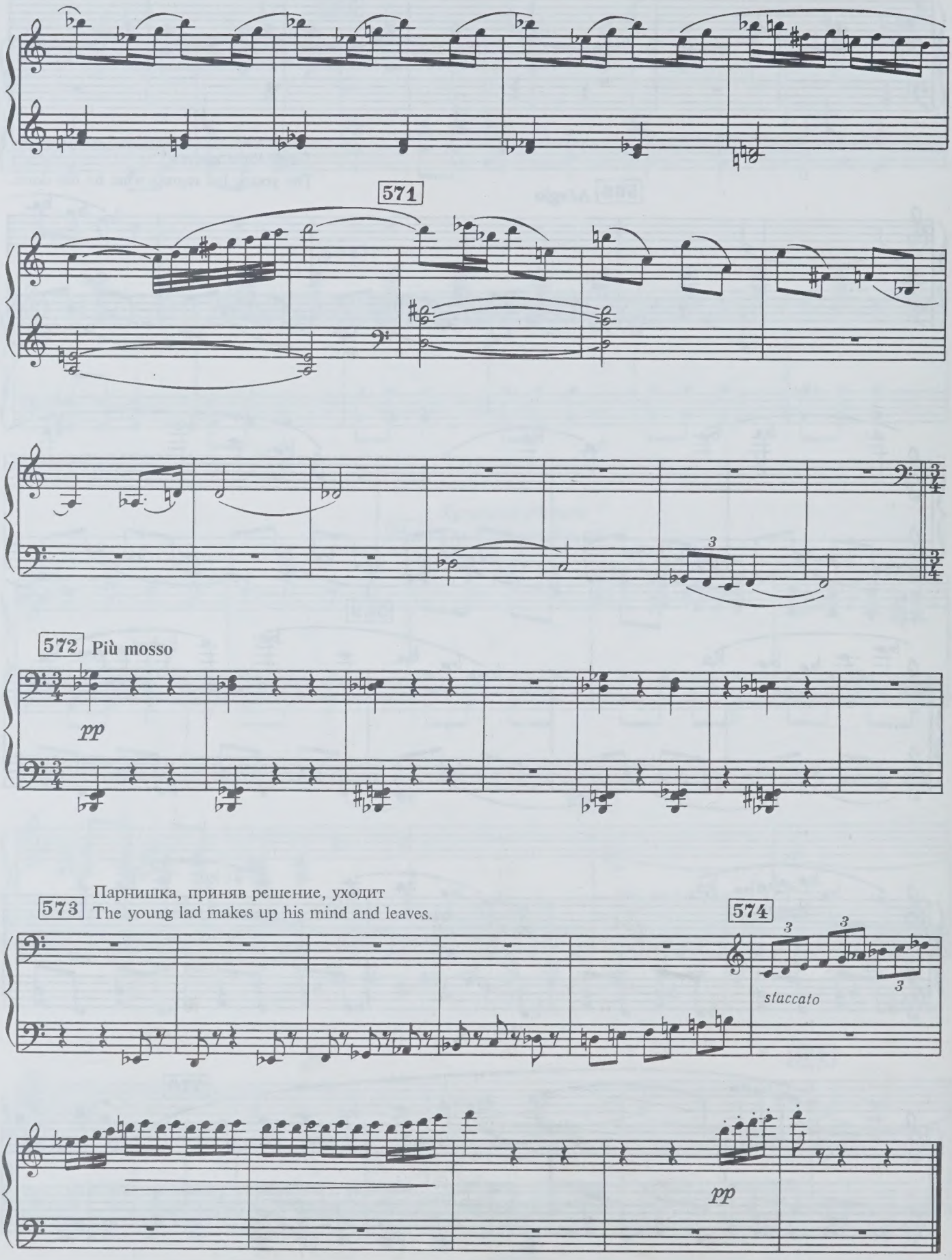

549
550
ff
551
552


553
554
555
556
557
Ольга убегает.
Olga runs off.
558


8
Хулиганы танцуют.
559
The hooligans dance.
В стороне кается парнишка.
The young lad, standing apart, regrets what he has done.
gliss.
560
561
gliss.
562


563
564
Хулиганы убегают
565
The hooligans run off.
566
fff
dim. poco a poco
567
[f]

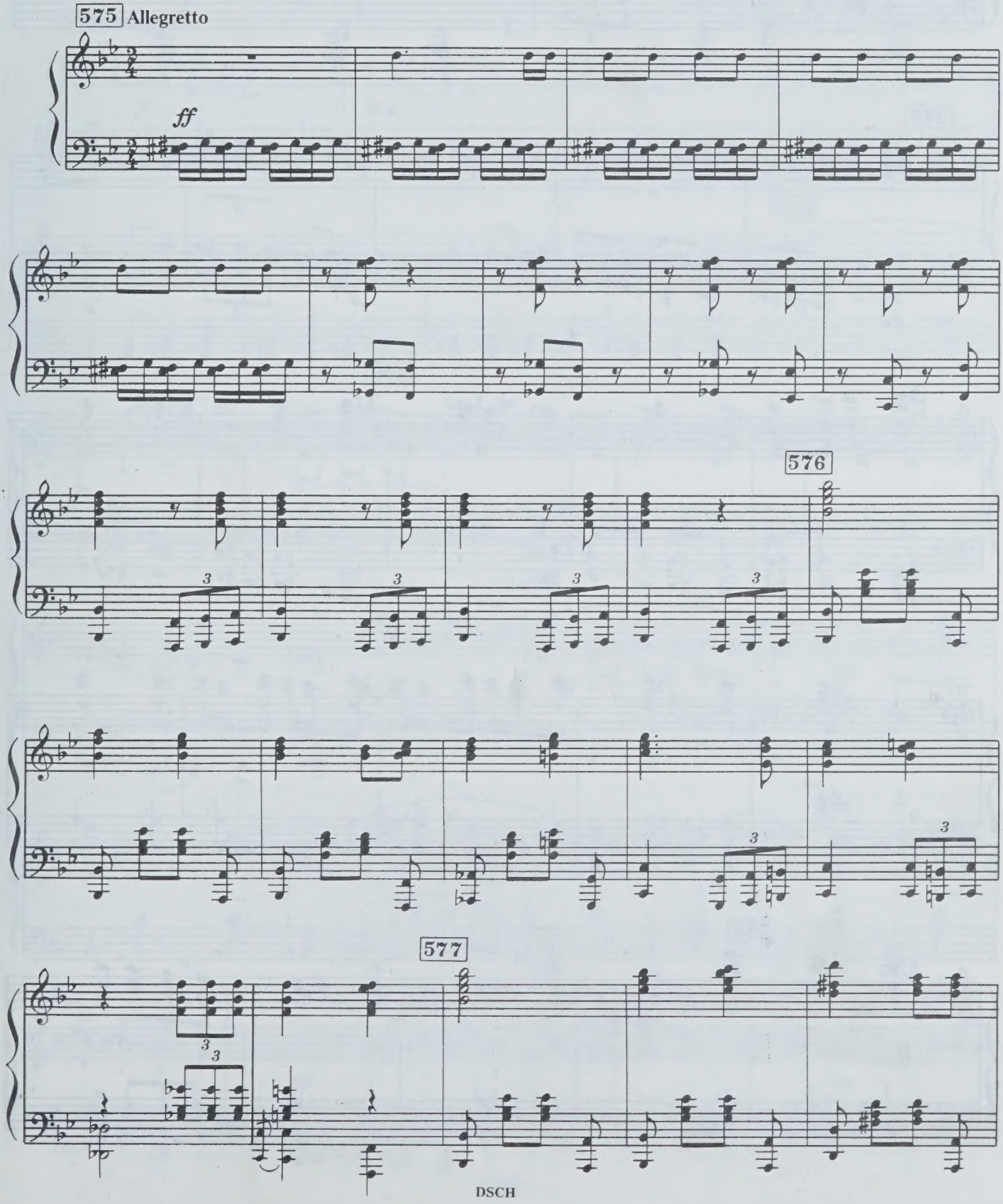

Парнишка кается
The young lad regrets what he has done.
568 Adagio
p
569
570

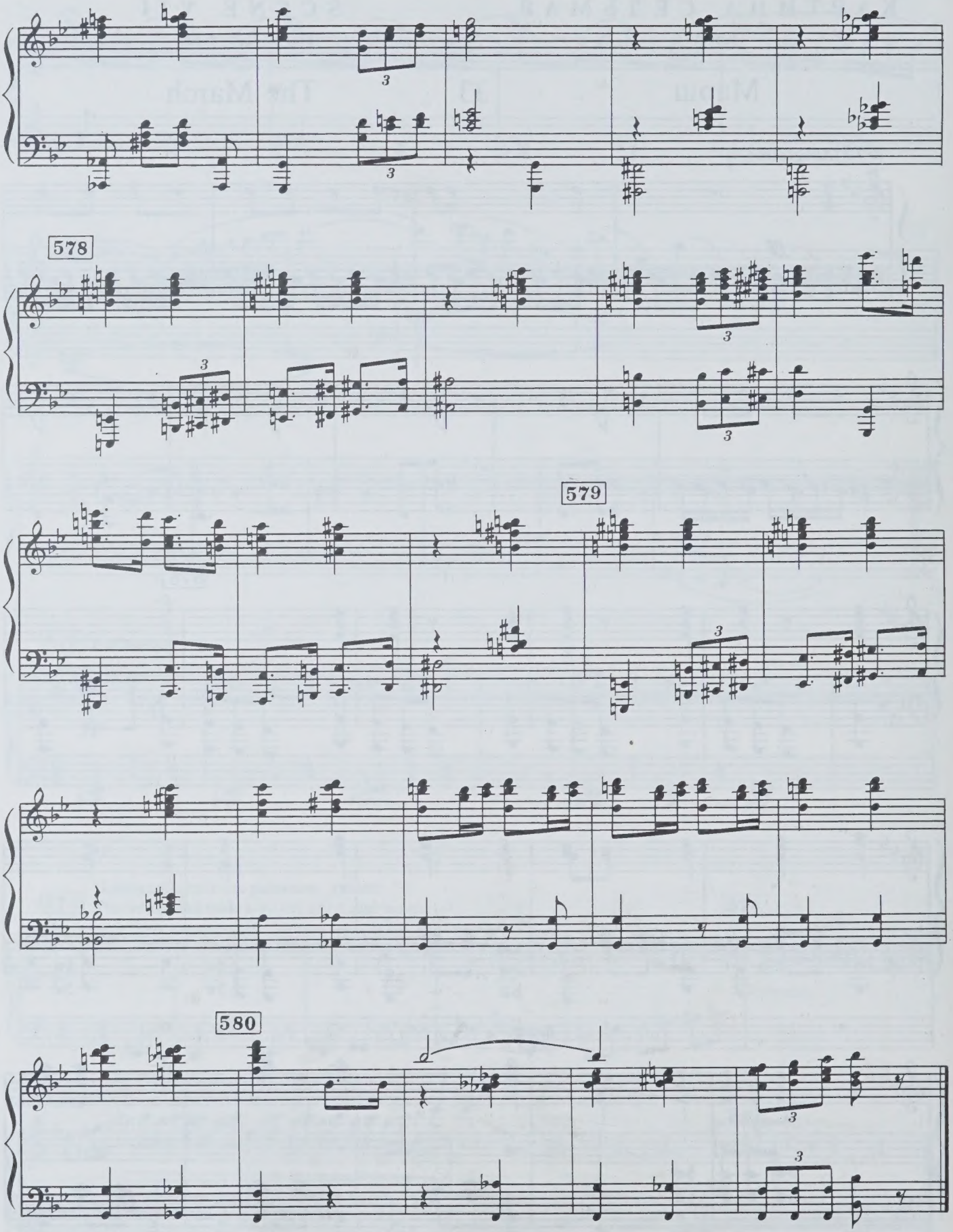

571
572
Più mosso
pp
573
Парнишка, приняв решение, уходит
The young lad makes up his mind and leaves.
574
staccato
pp

КАРТИНА СЕДЬМАЯ
Клуб

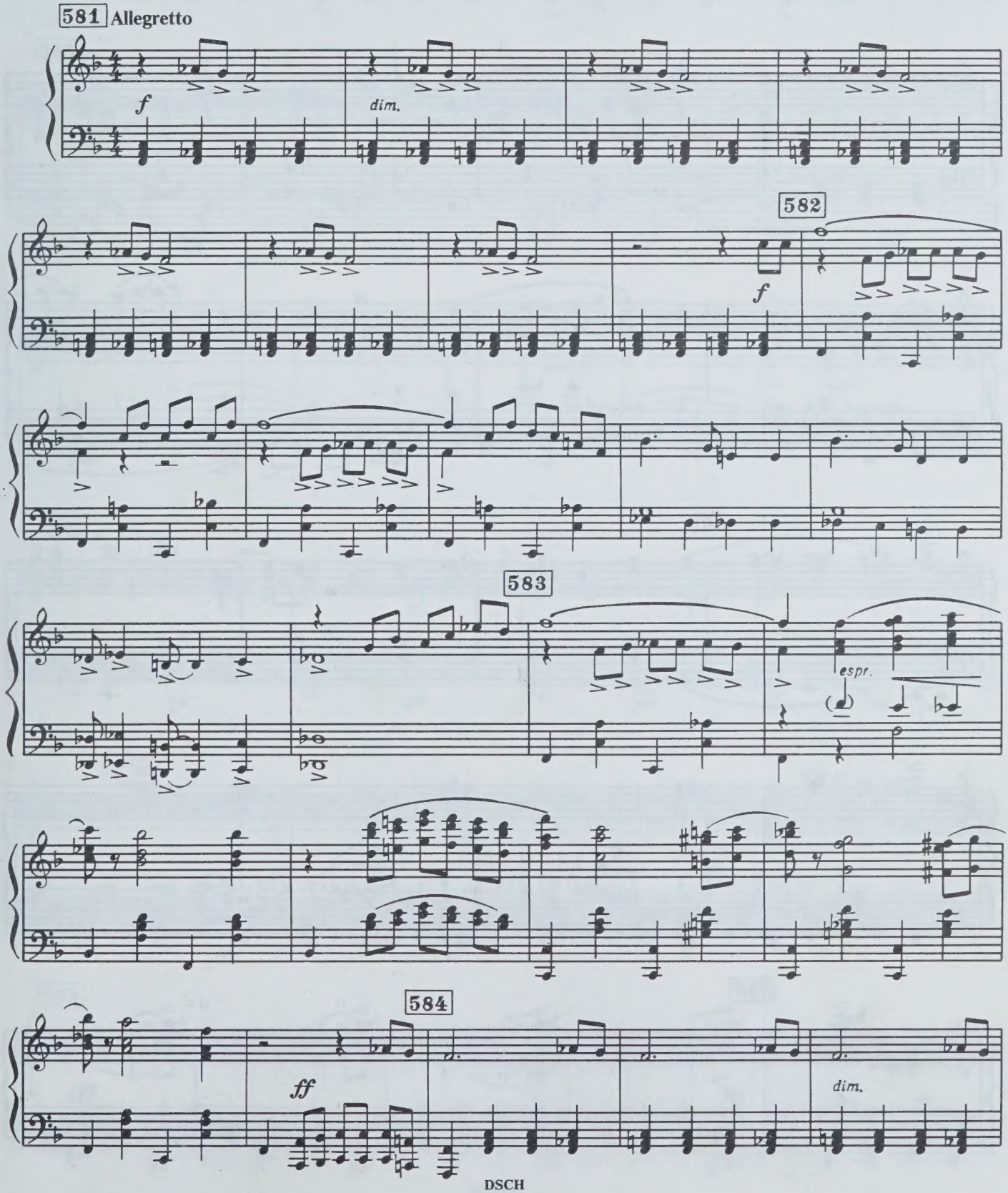
SCENE VII
The Factory Club

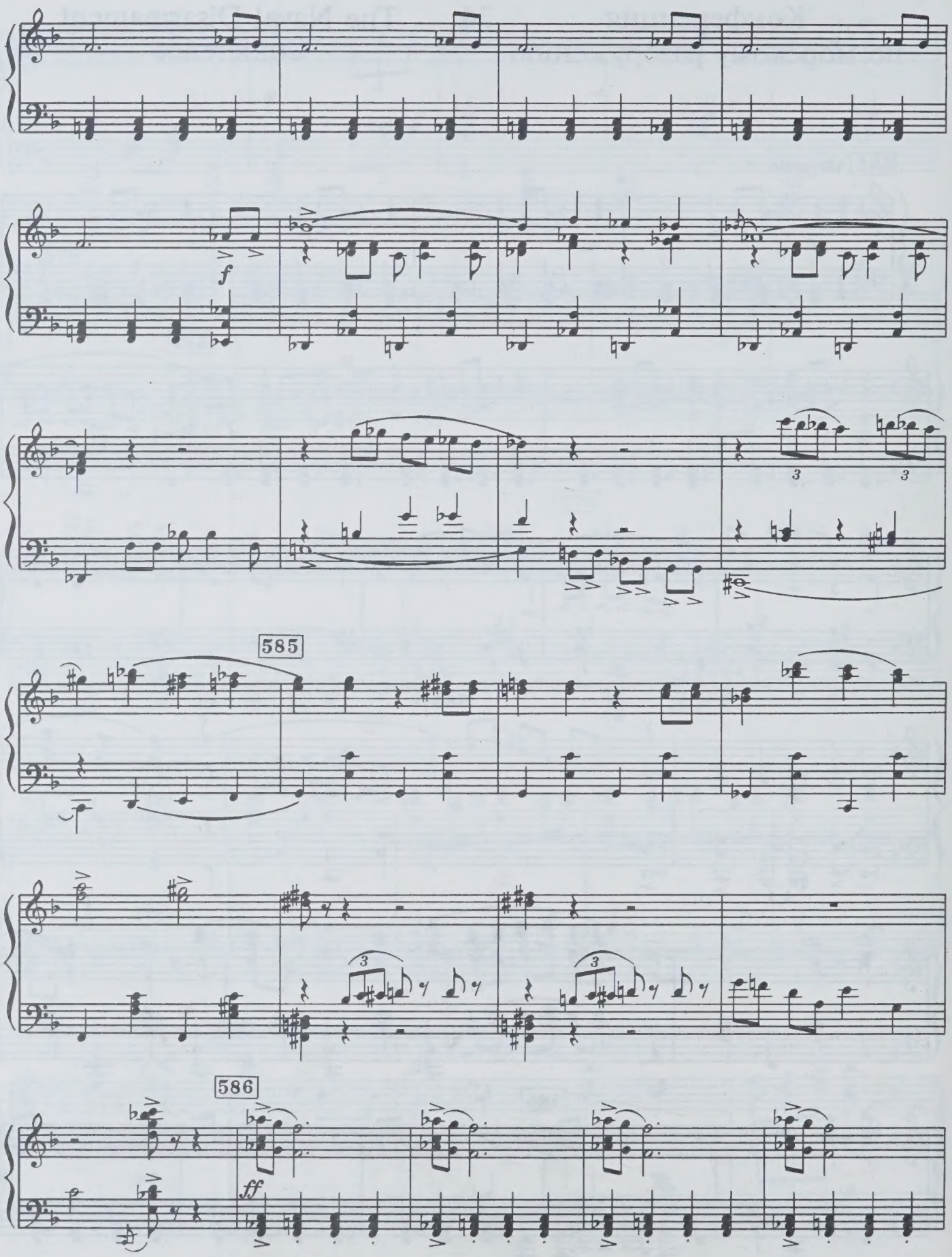
Марш 33 The March

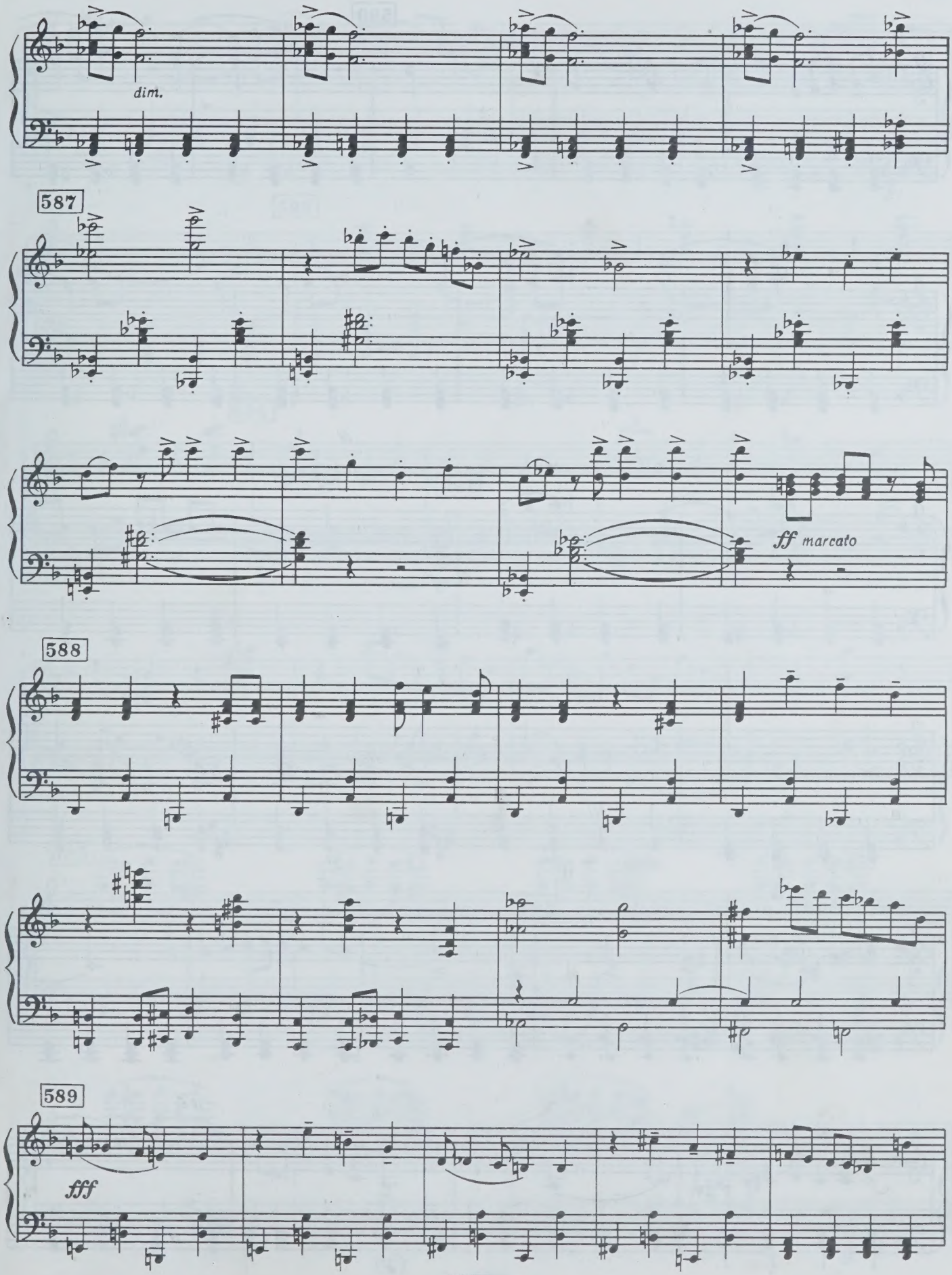


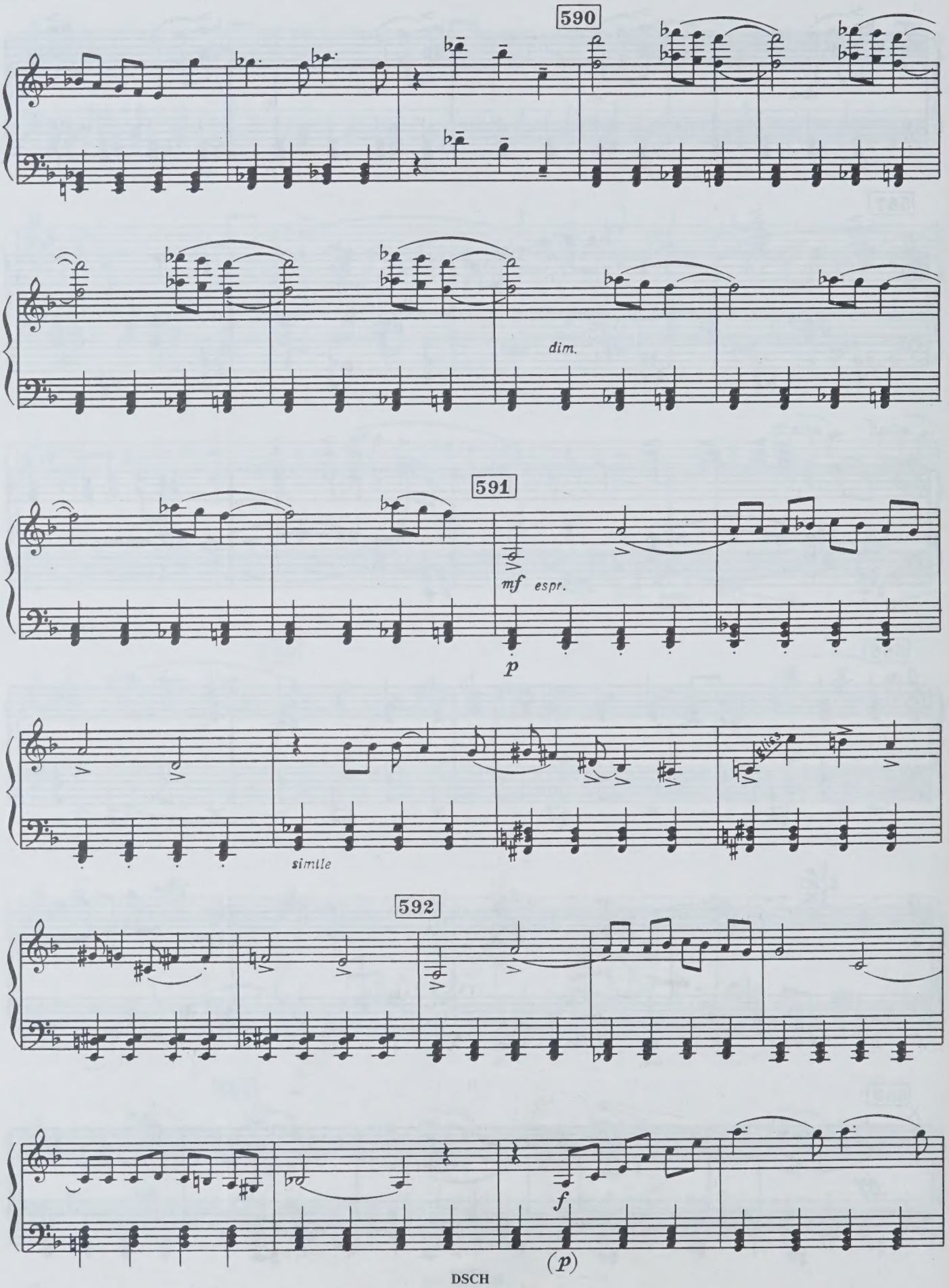

578
579
580

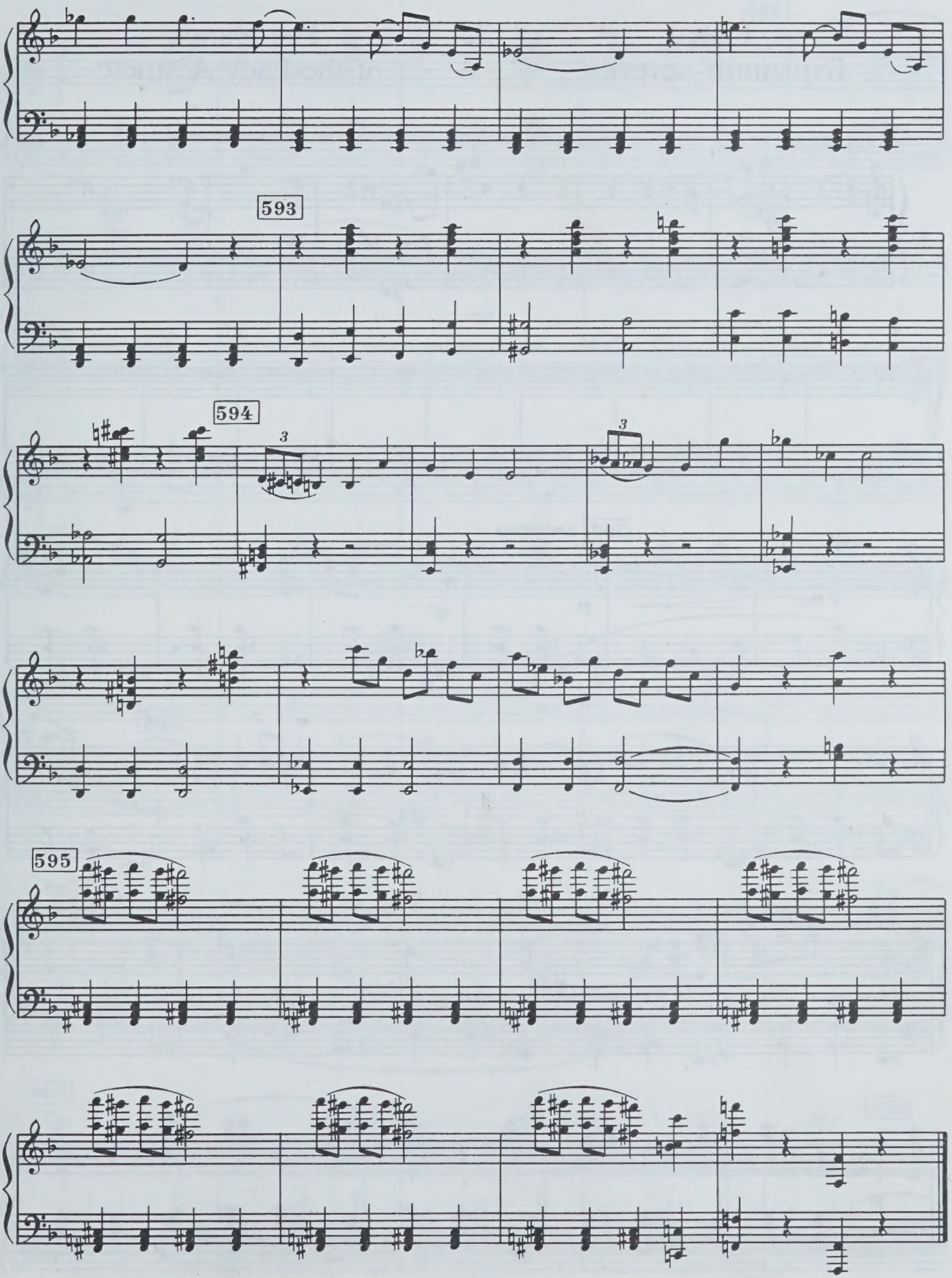
Конференция по морскому разоружению — 34 — The Naval Disarmament Conference



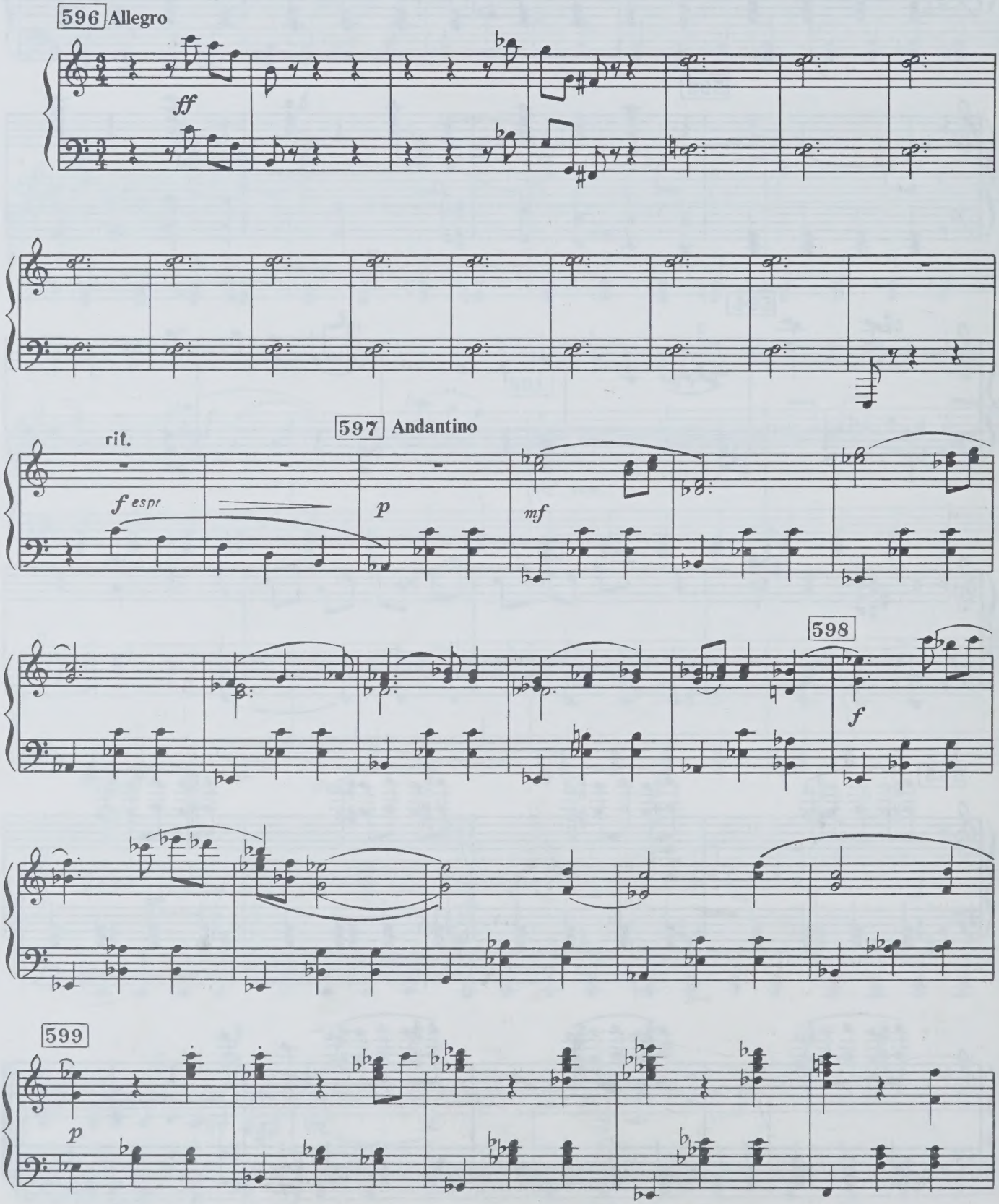

f
3
3
585
3
3
586
ff

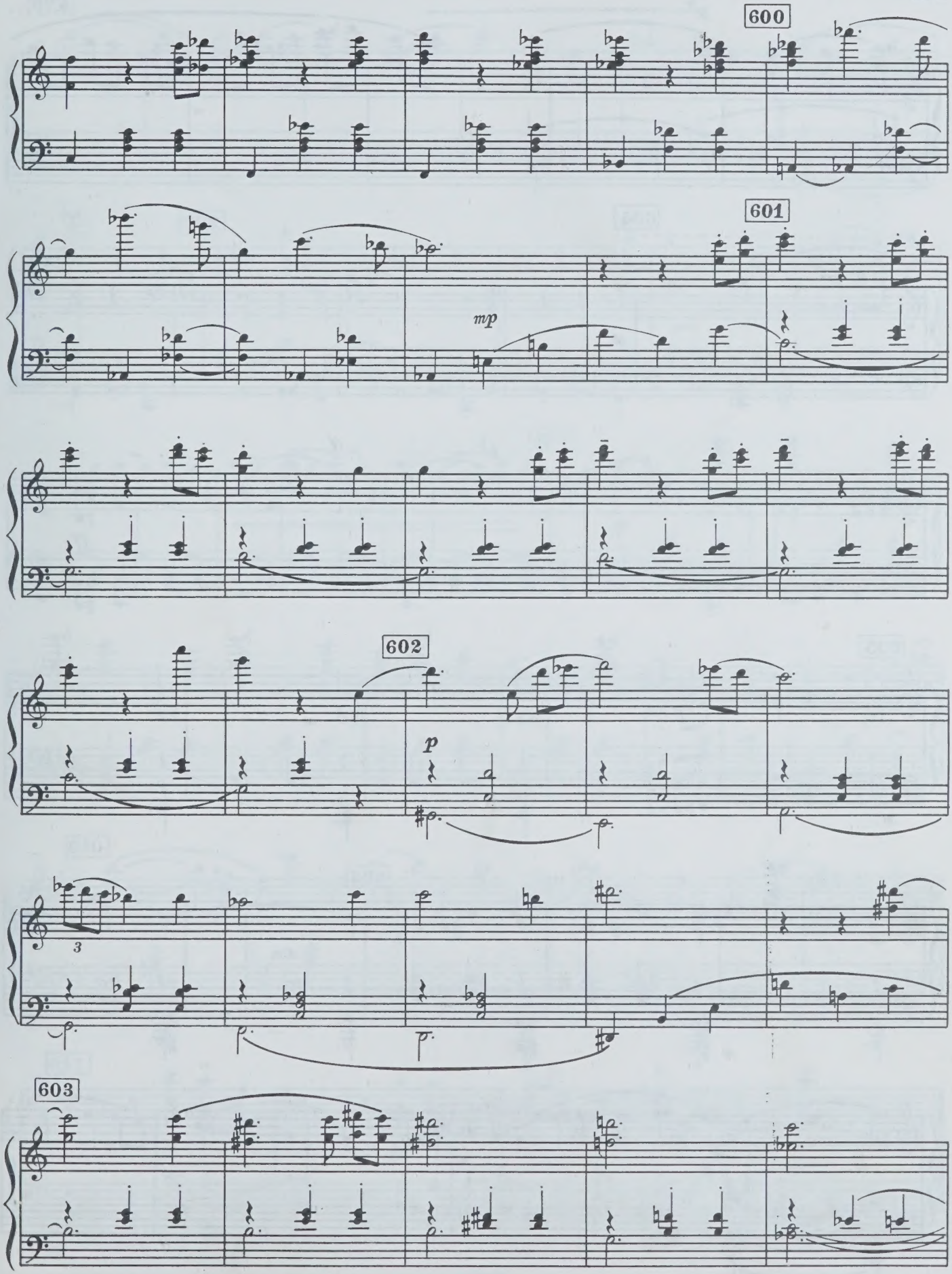

dim.
587
ff marcato
588
589
fff

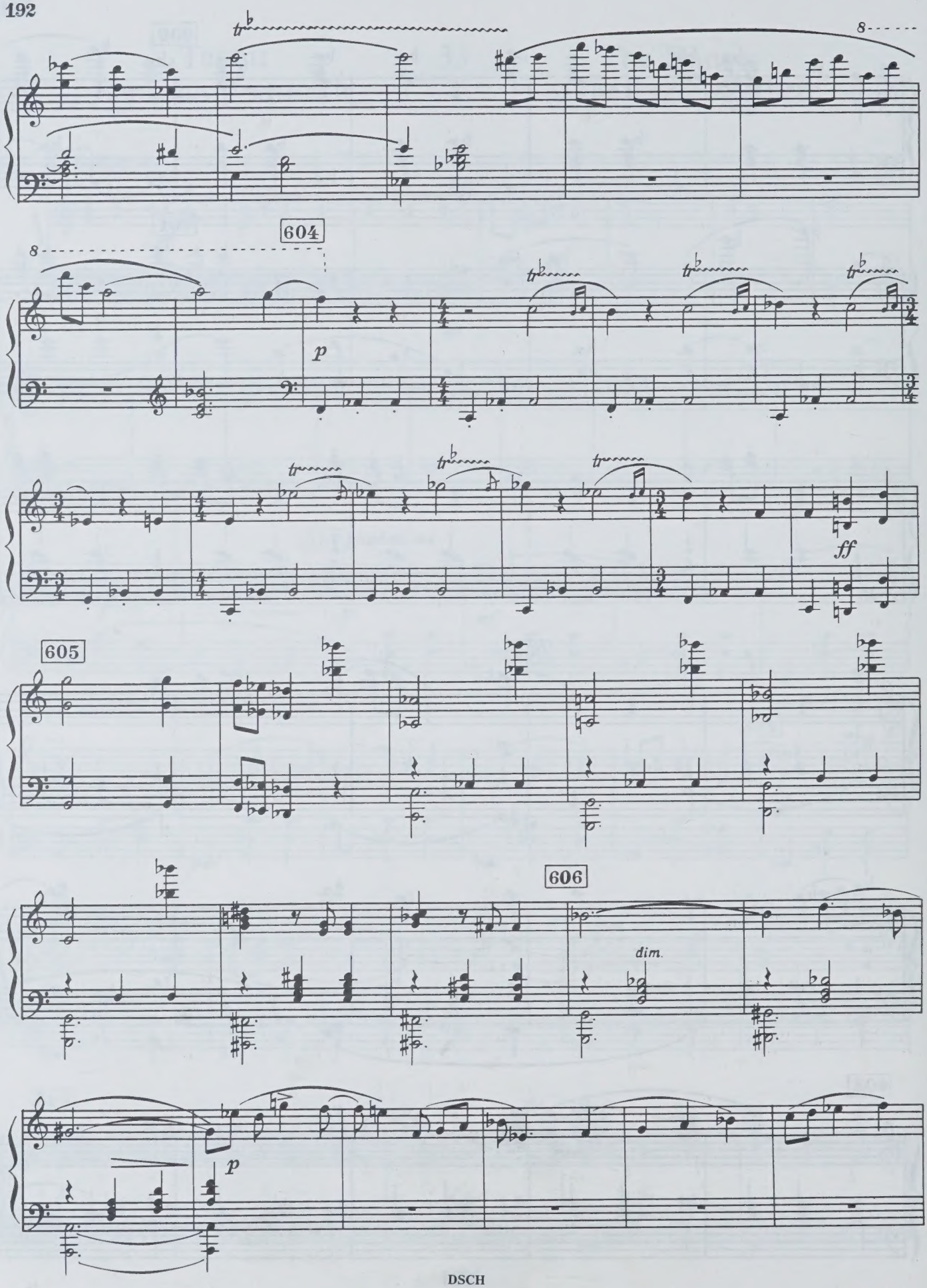

590
dim.
591
mf espr.
p
simile
592
f
(p)

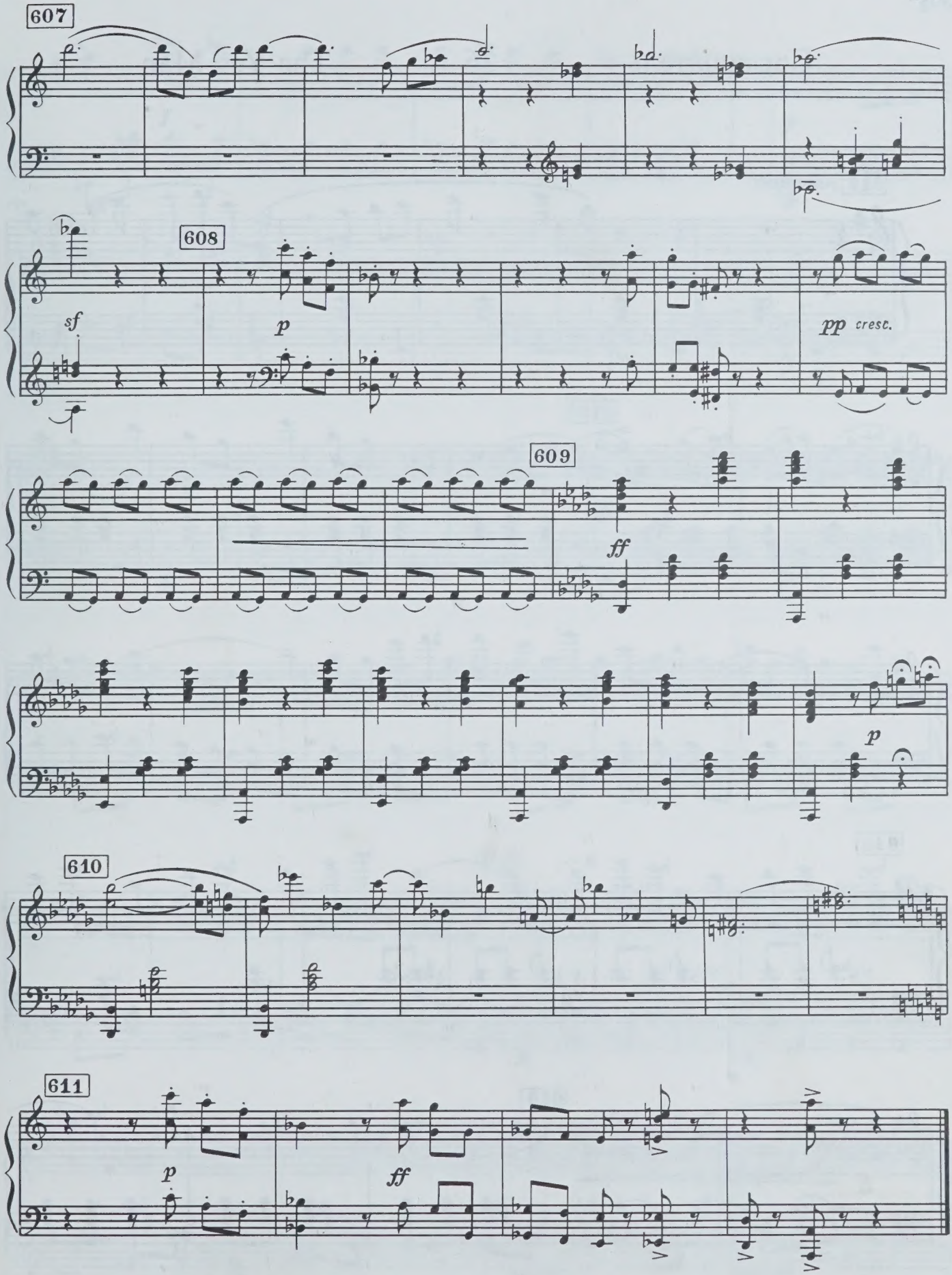

593
594
595

Танец Барышни-эстетки — 35 — The Dance of the Lady Aesthete

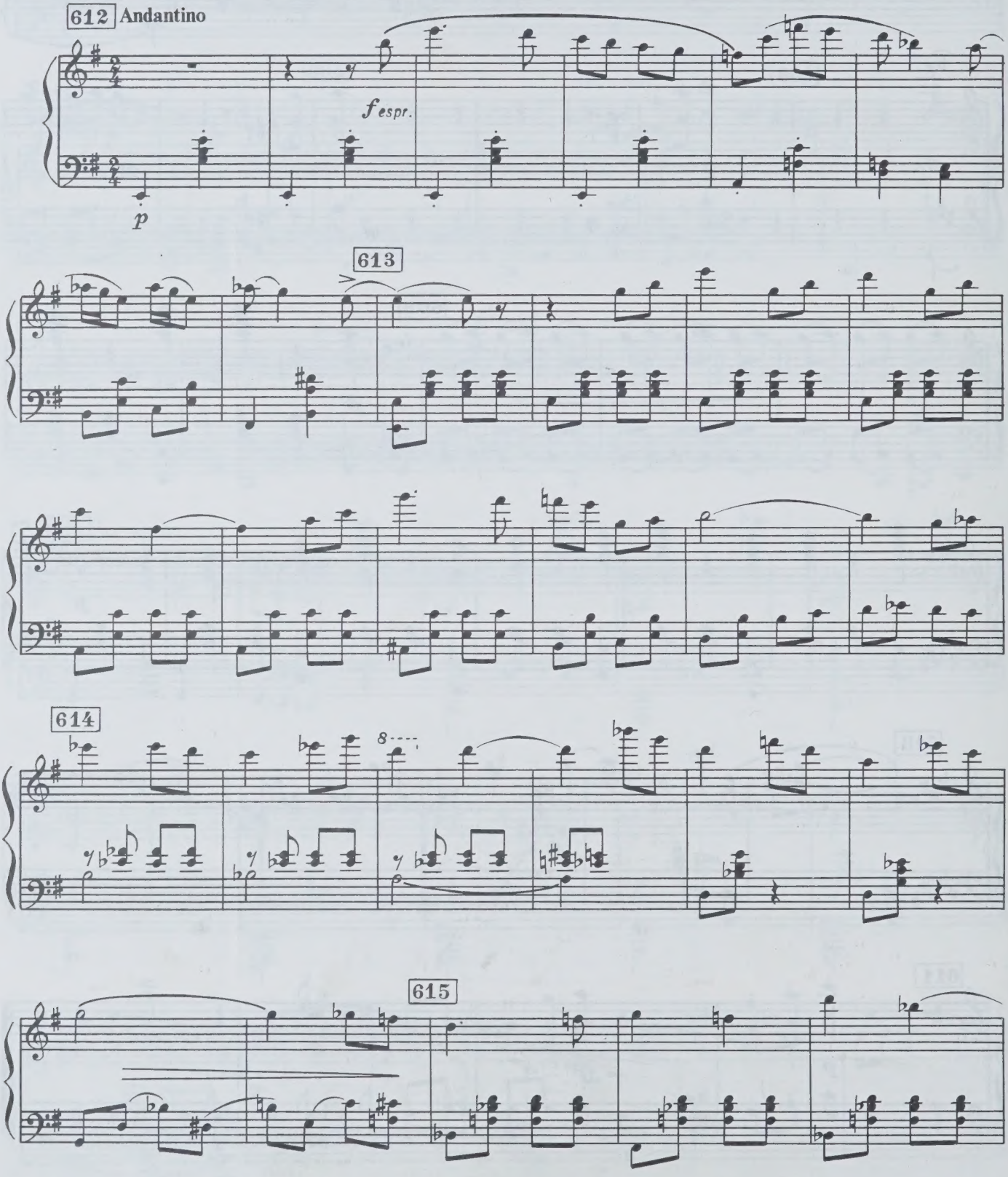


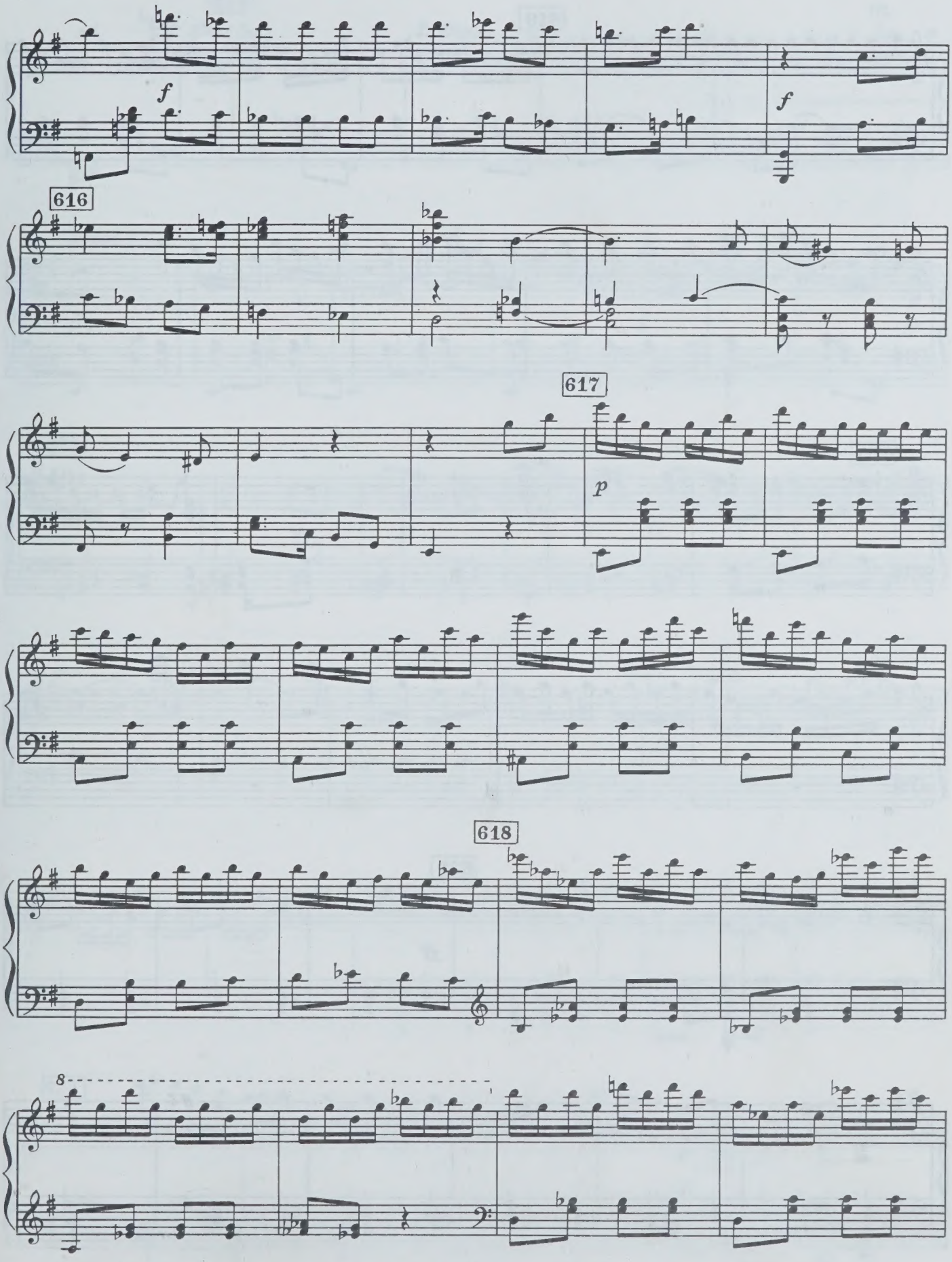

600
601
mp
602
p
3
603

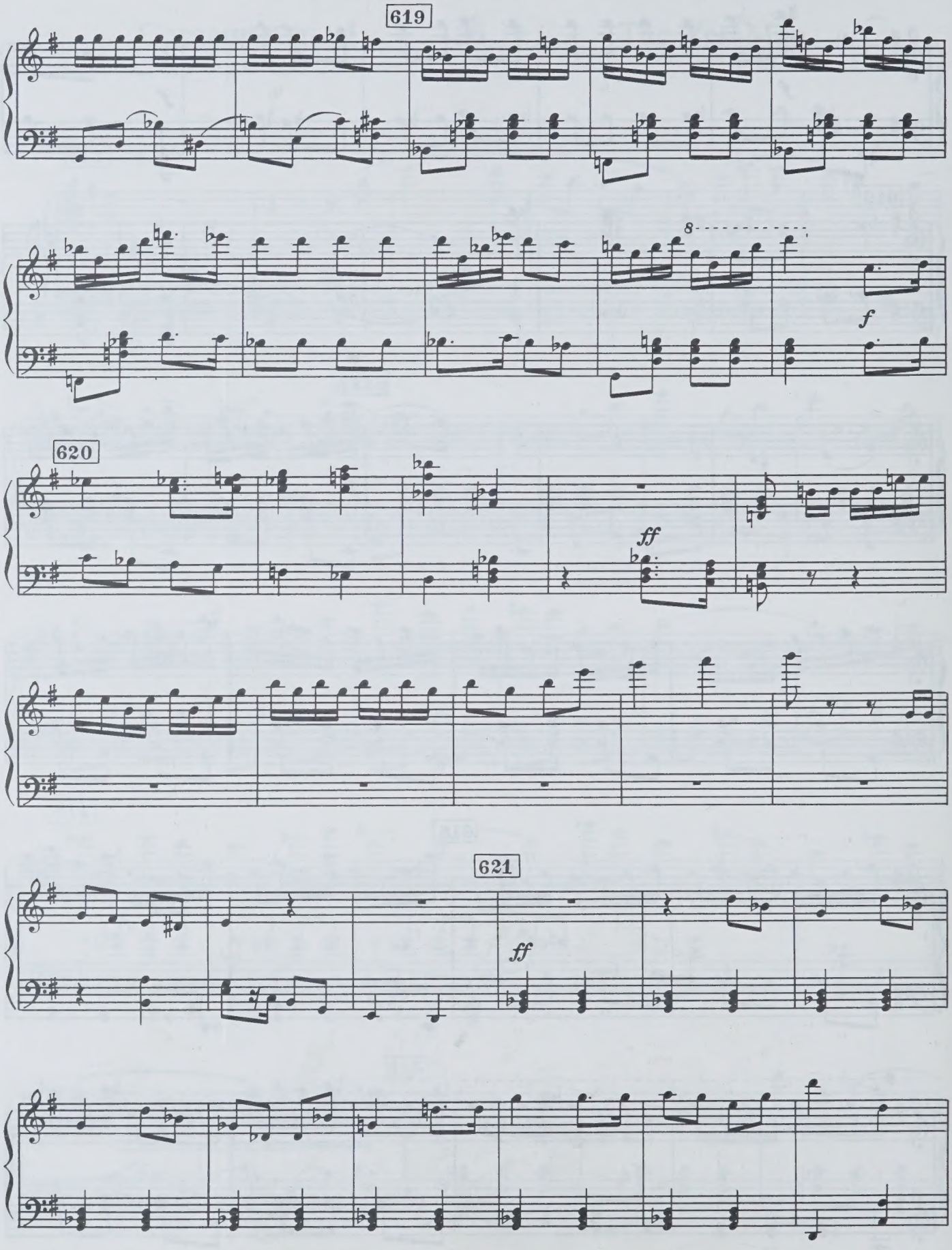

8
604
8
p
ff
605
606
dim.
p

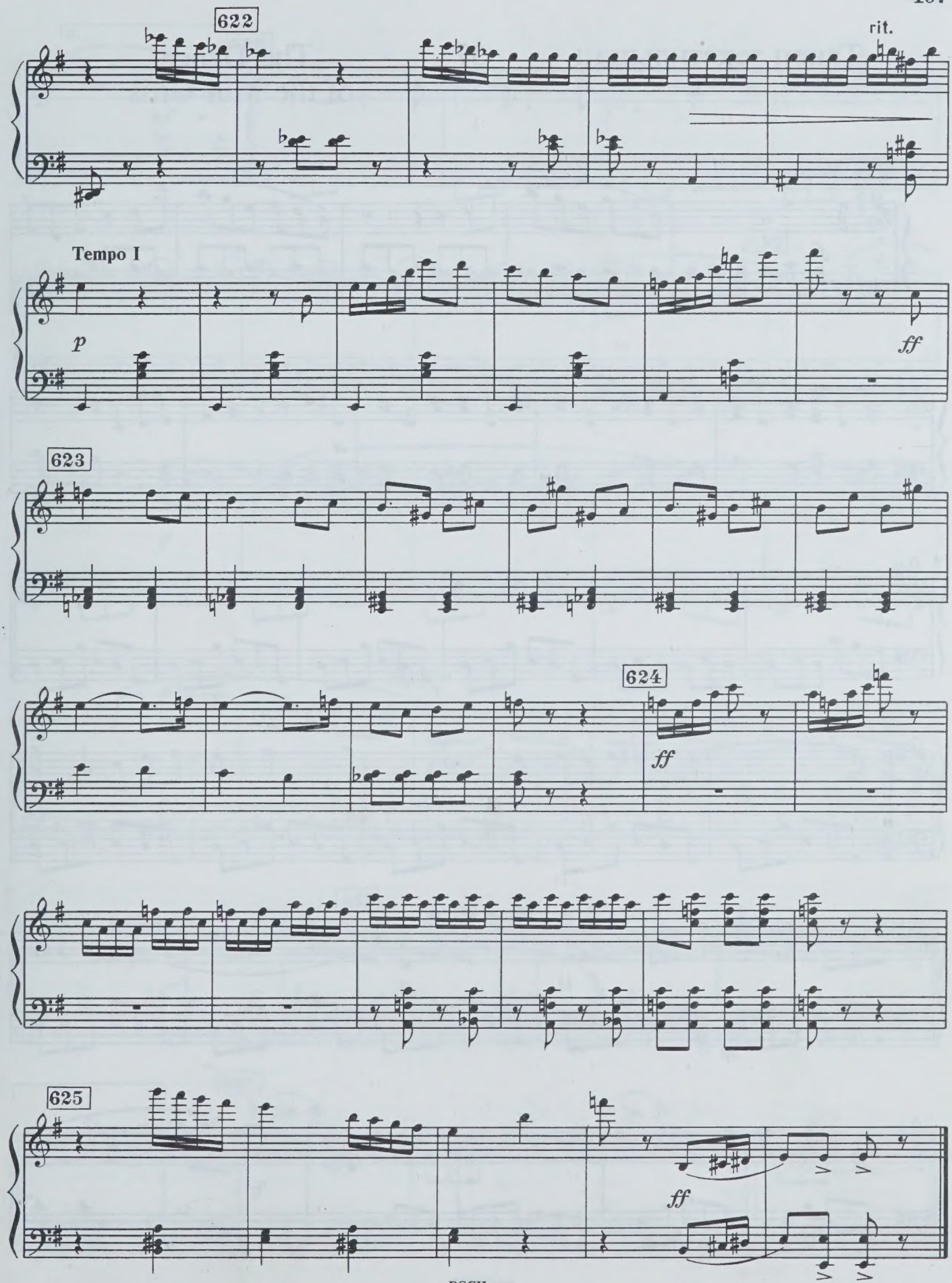

607
608
sf
p
pp cresc.
609
ff
p
610
611
p
ff

Соглашатель 36 The Yes-Man

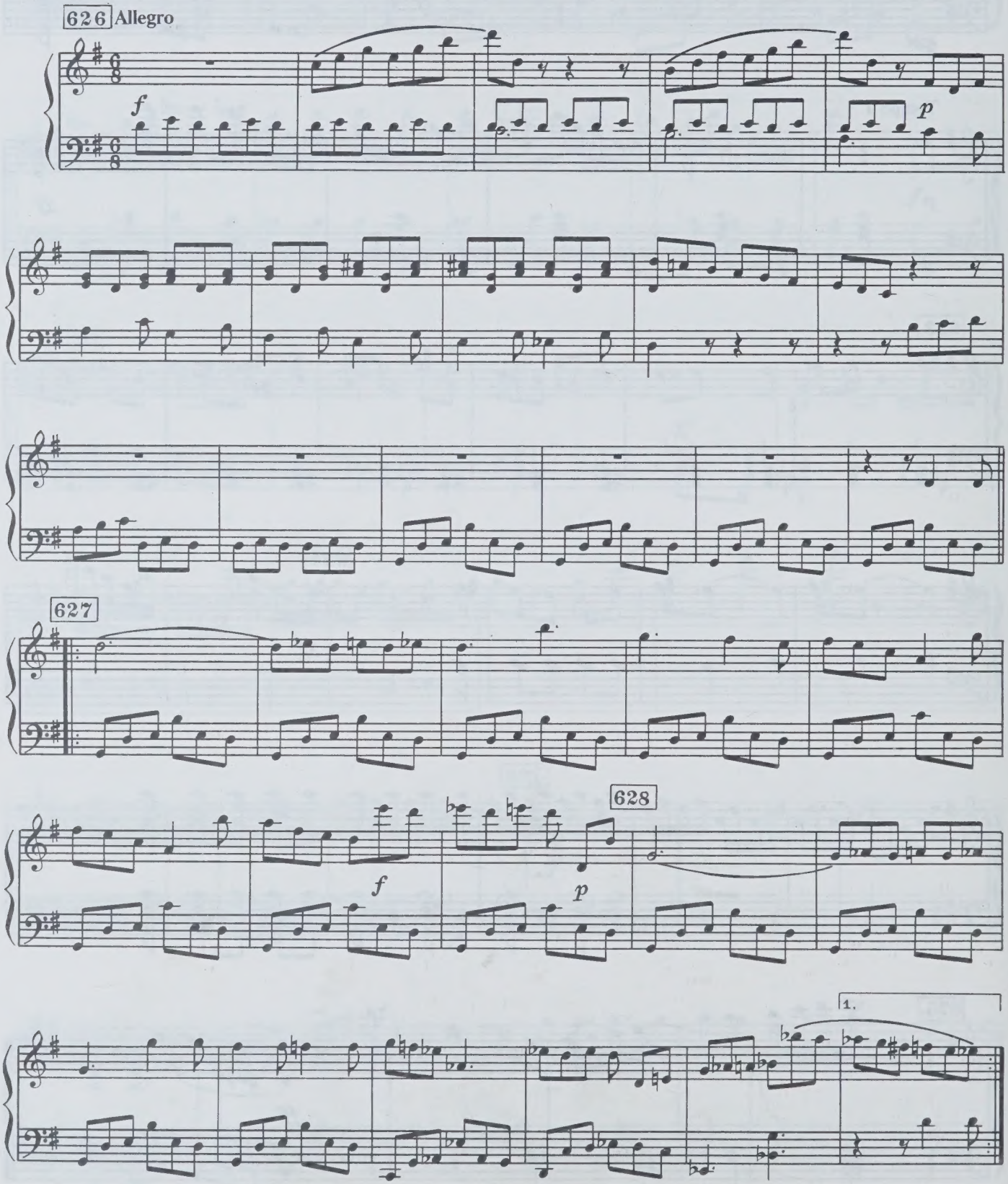


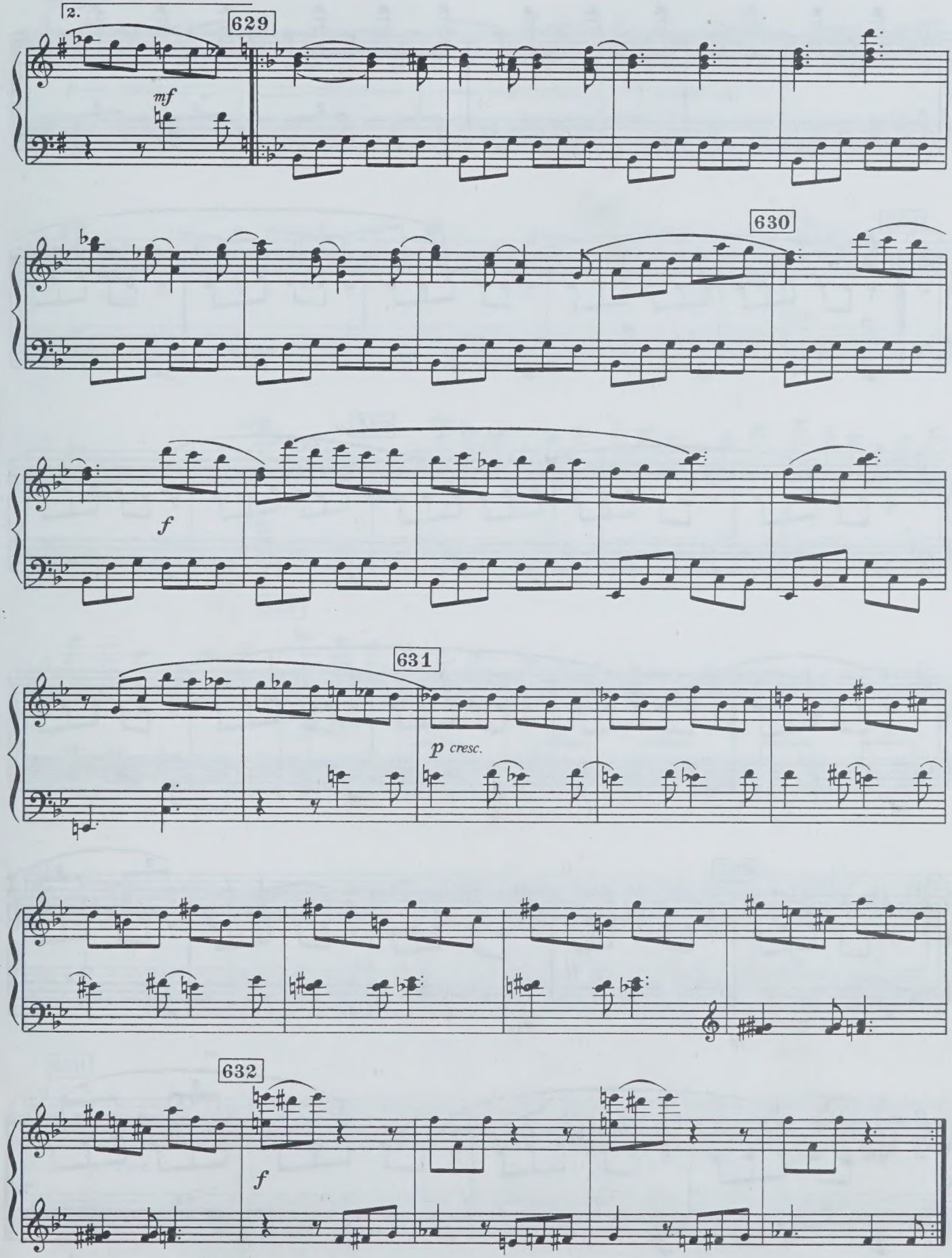

f
f
616
617
p
618
8

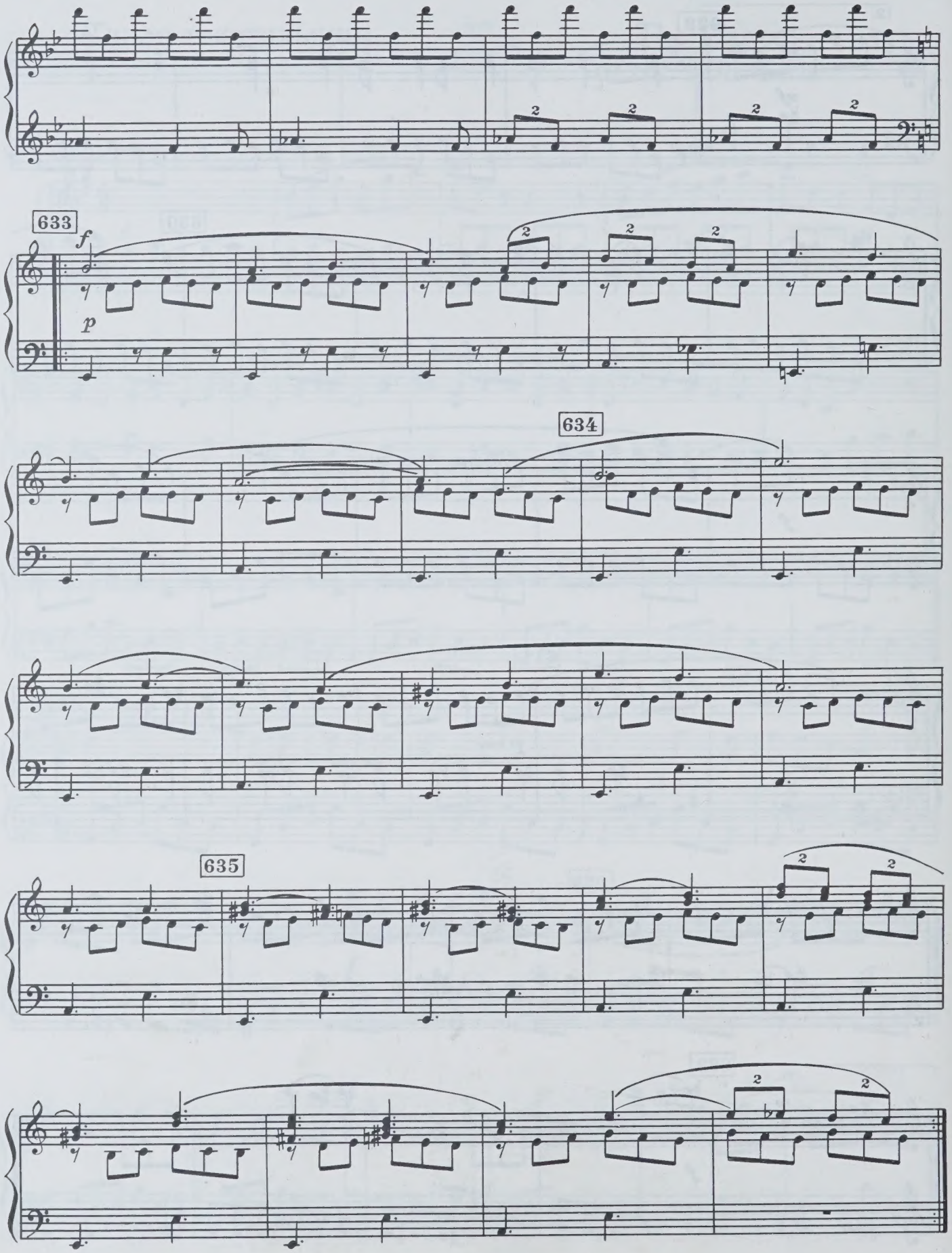

619
8
f
620
ff
621
ff

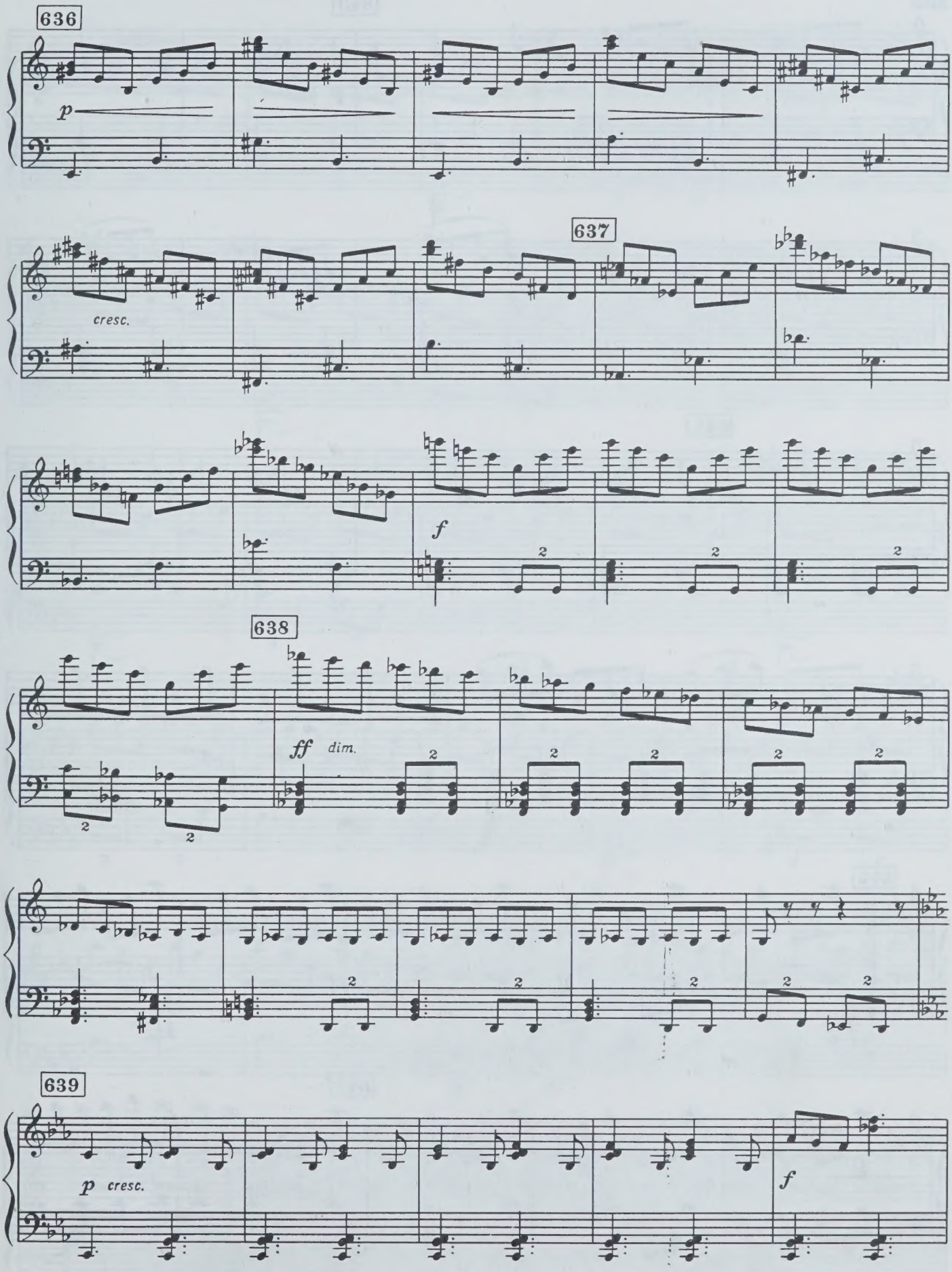

622
rit.
Tempo I
p
ff
623
624
ff
625
ff

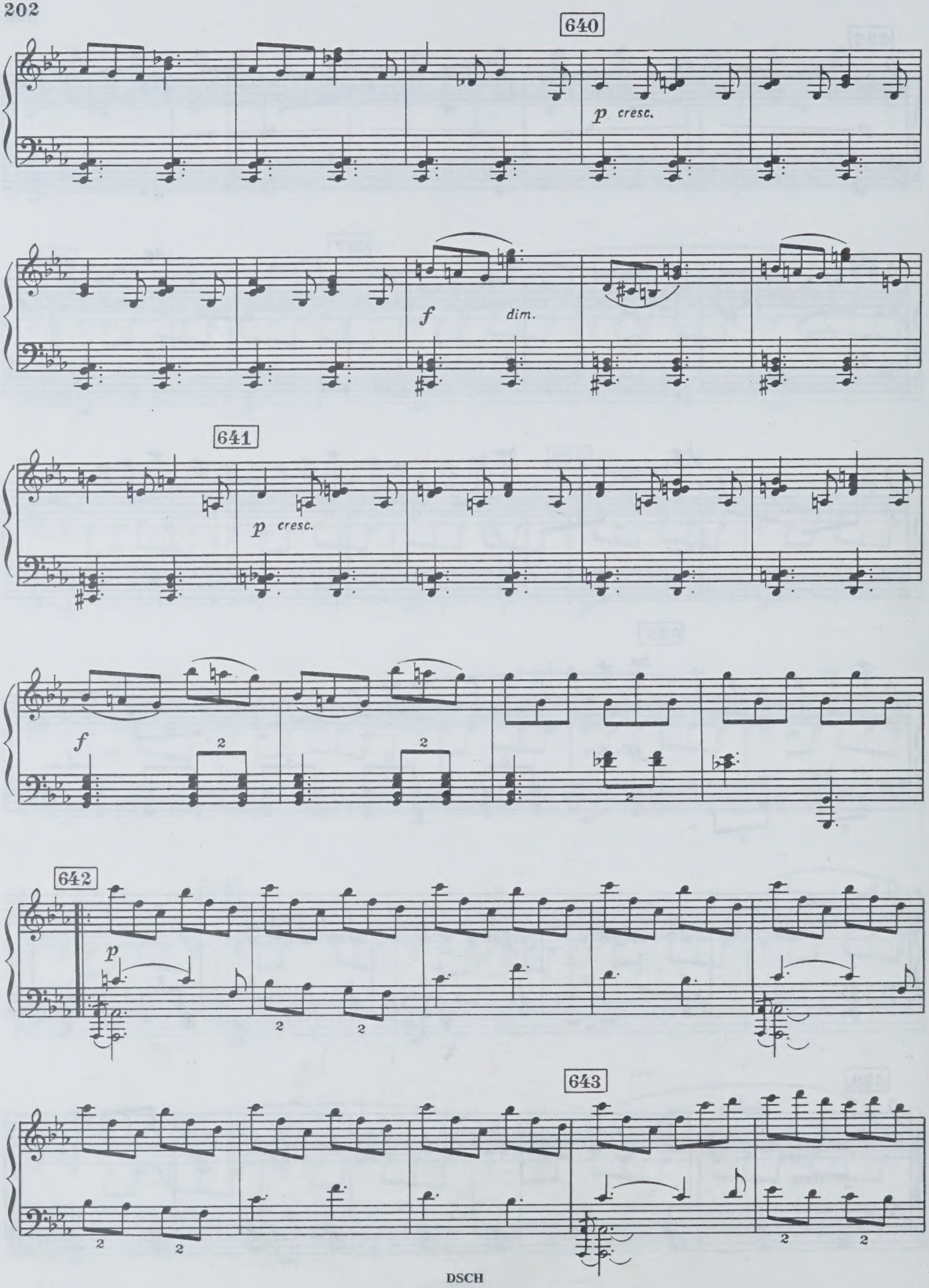
Танец текстильщиц 37 The Dance of the Mill Girls

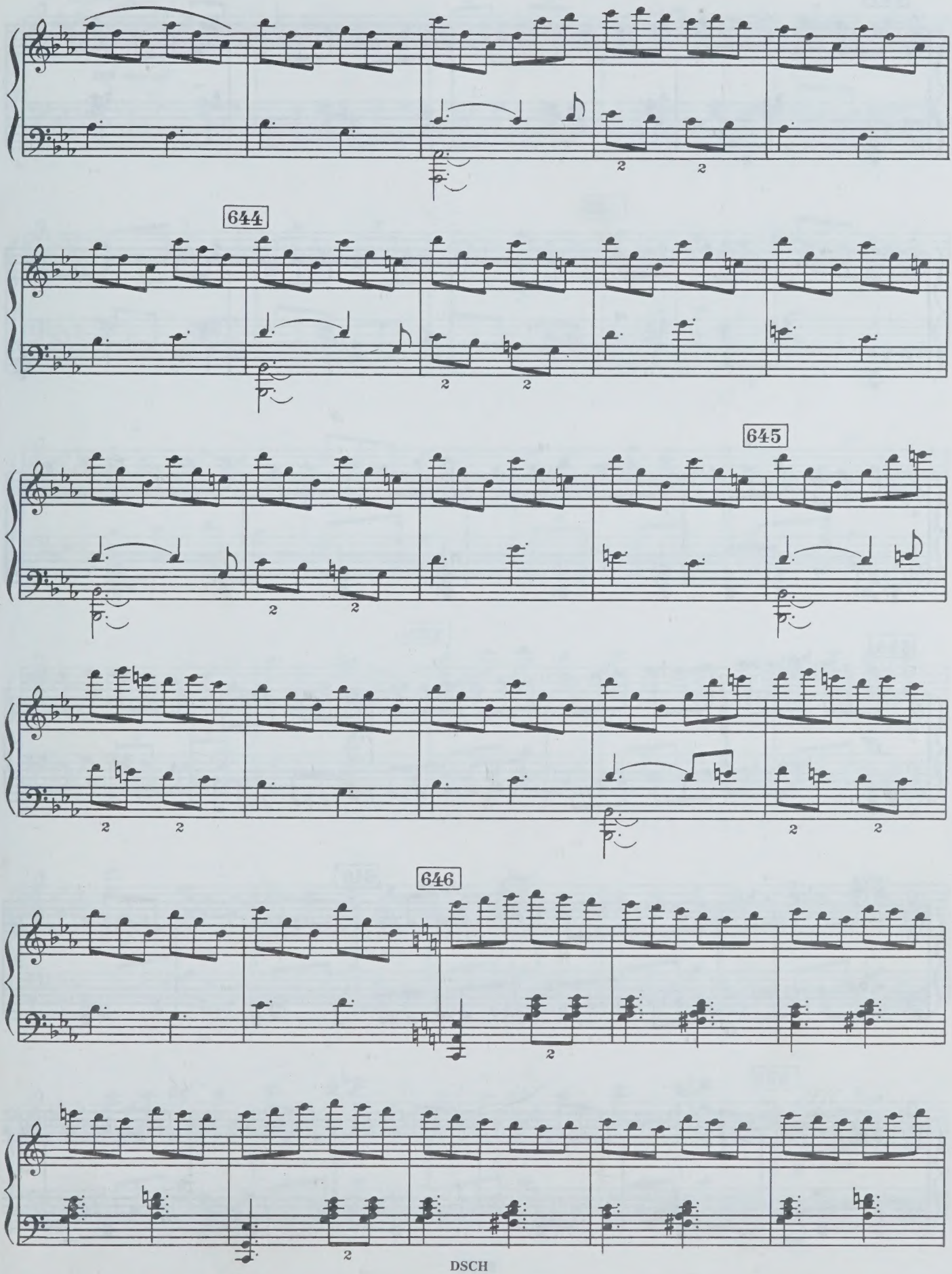



2.
629
mf
630
f
631
p cresc.
632
f

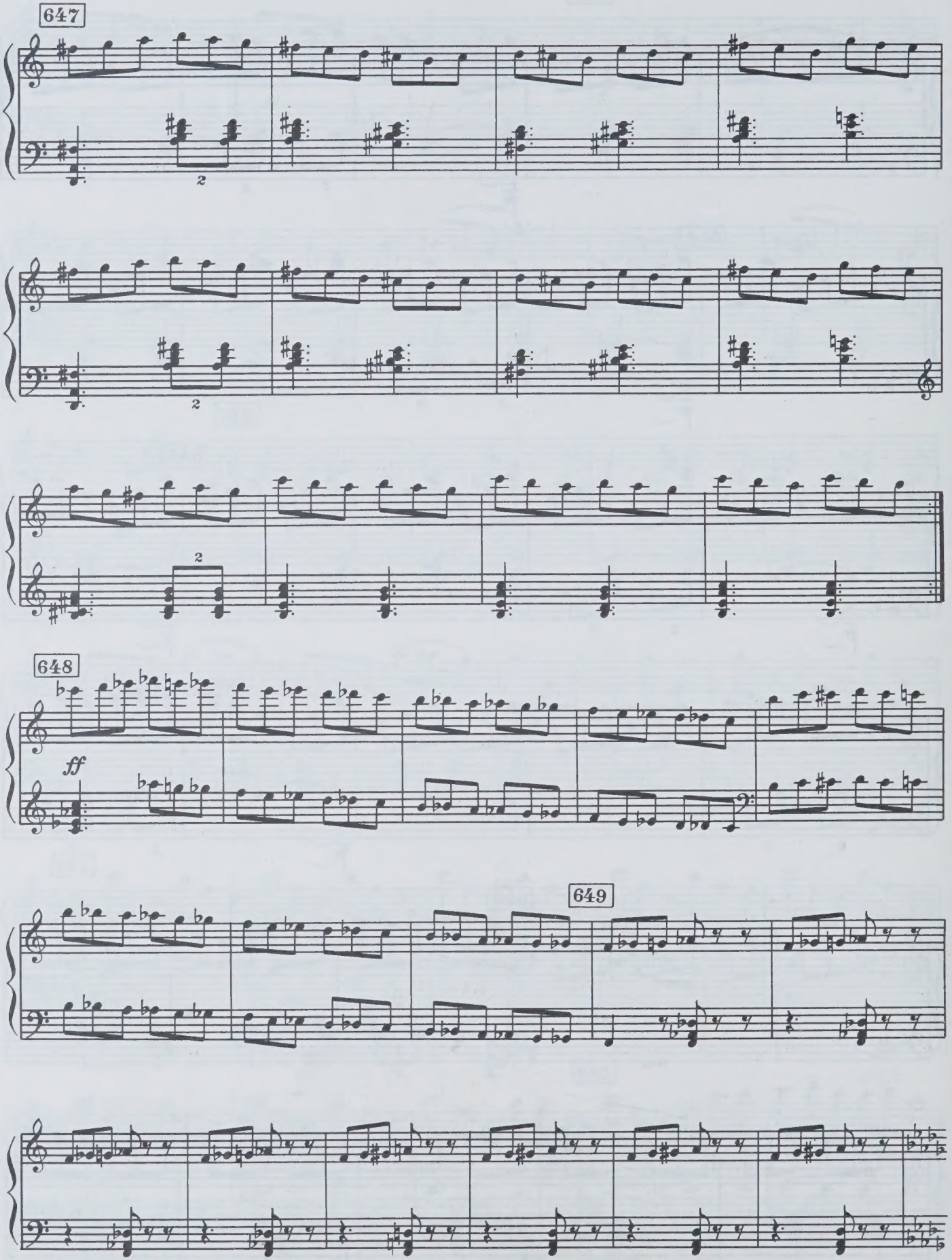

633
f
p
634
635

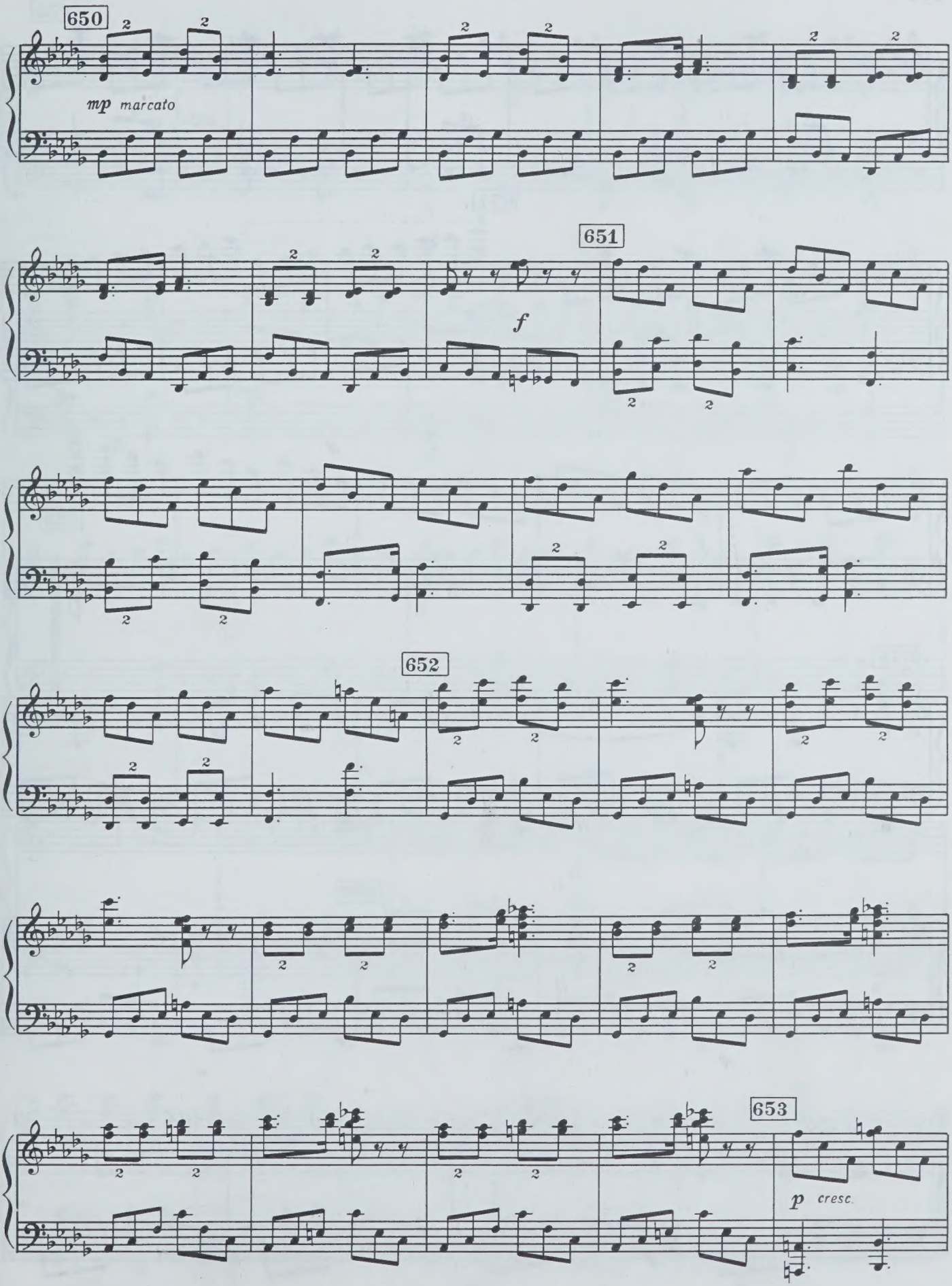

636
p
637
cresc.
f
638
ff
dim.
639
p
cresc.
f

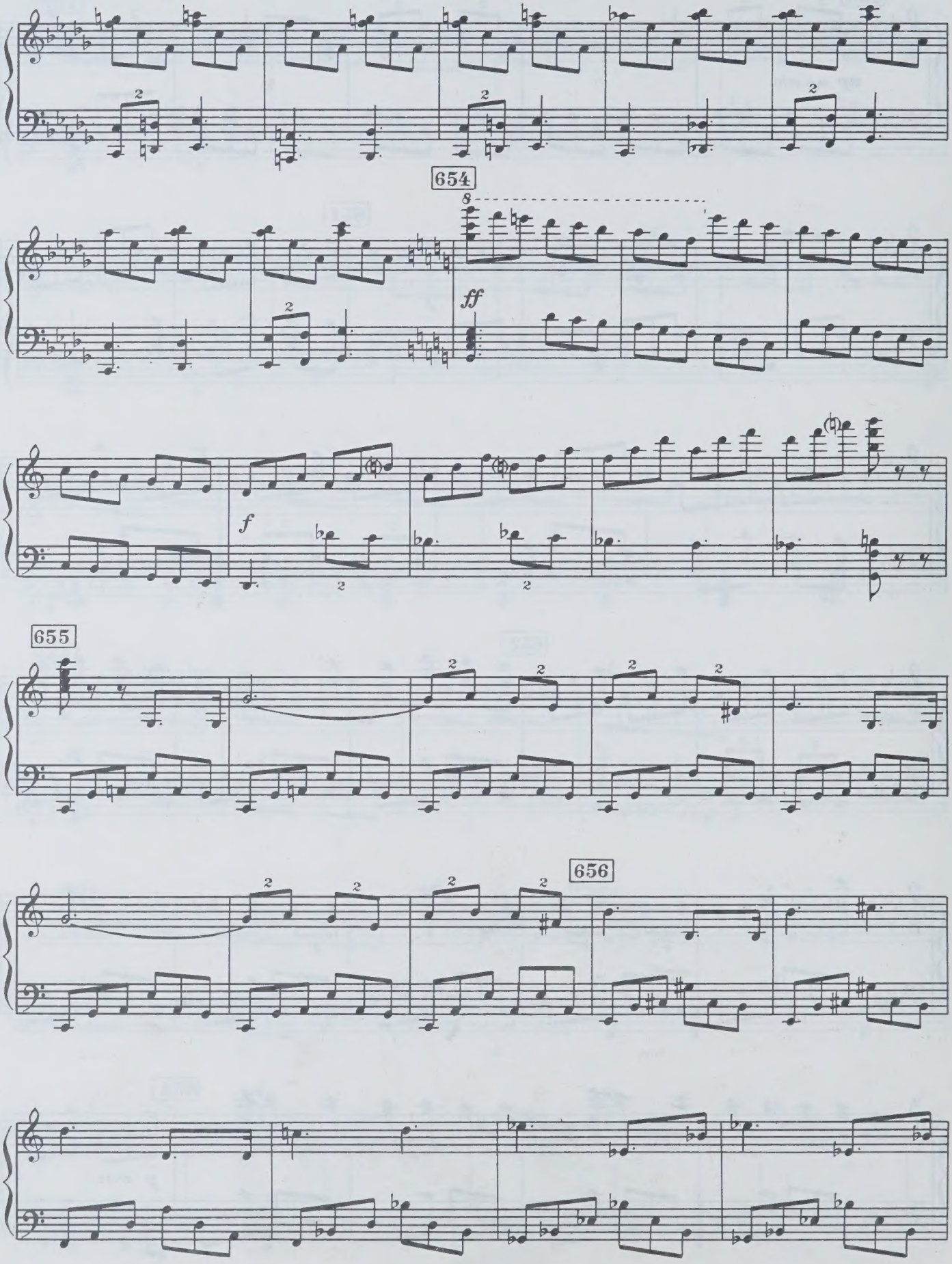

640
p cresc.
f dim.
641
p cresc.
f
642
p
643

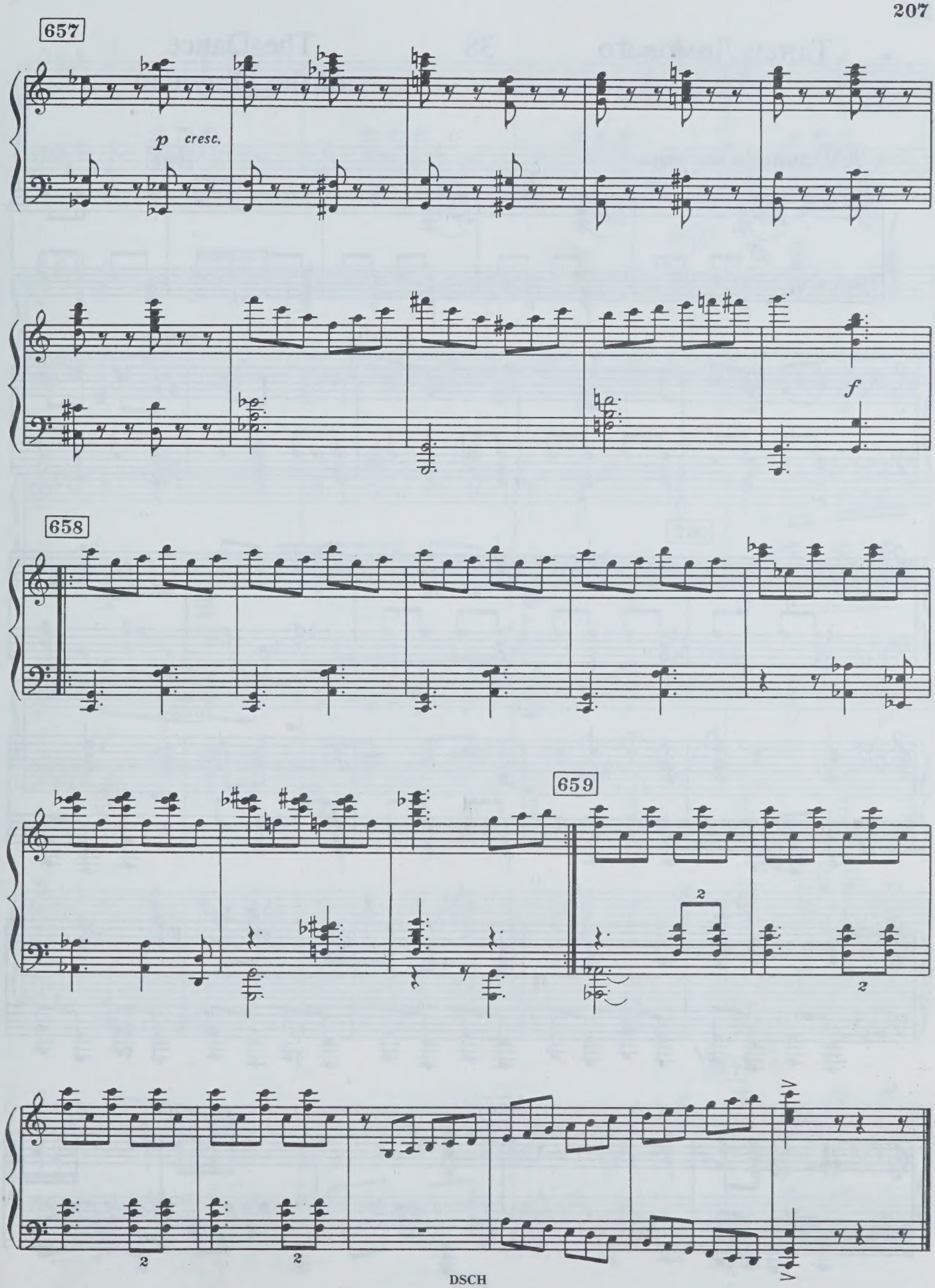


DSCH

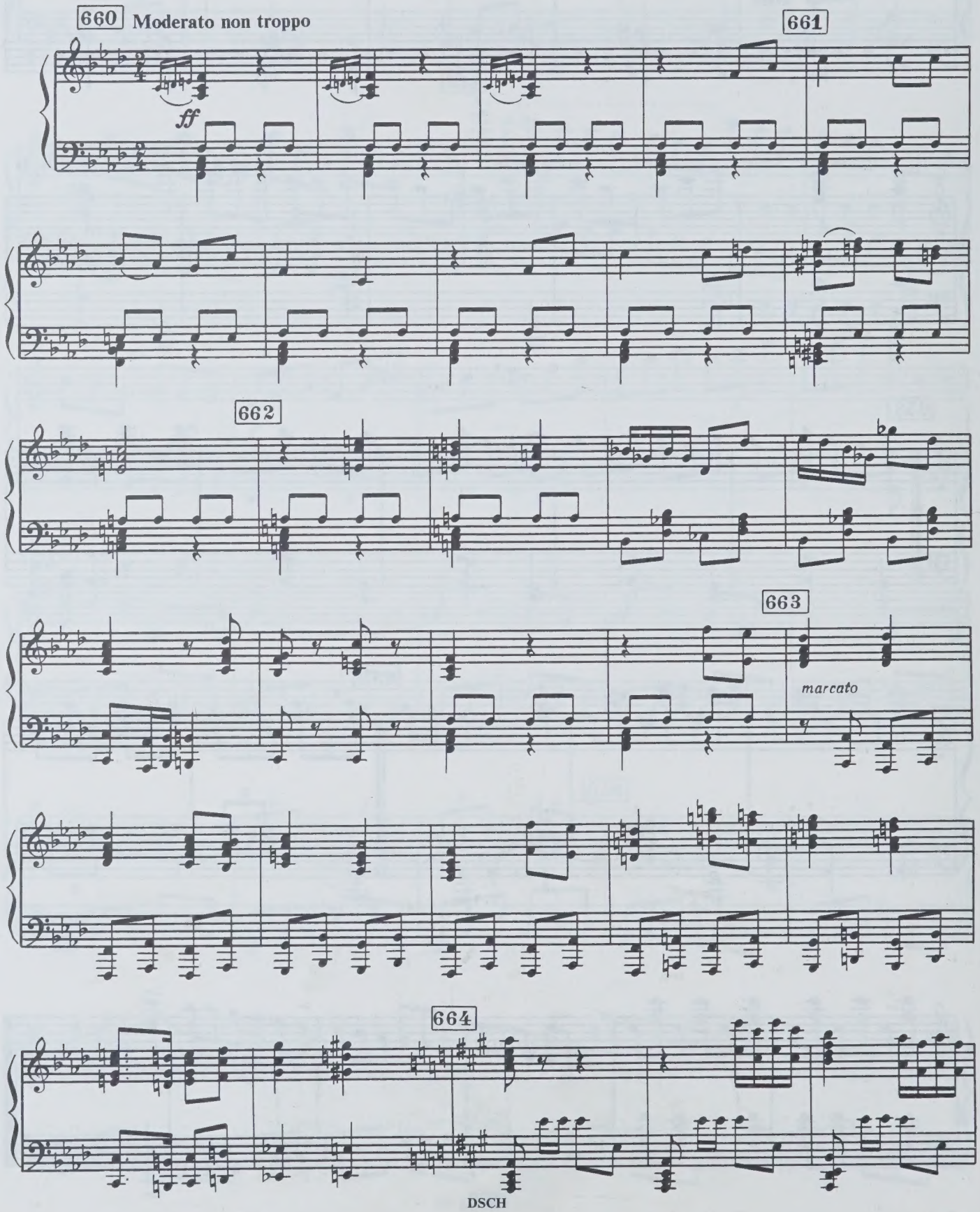

647
2
2
2
648
ff
649

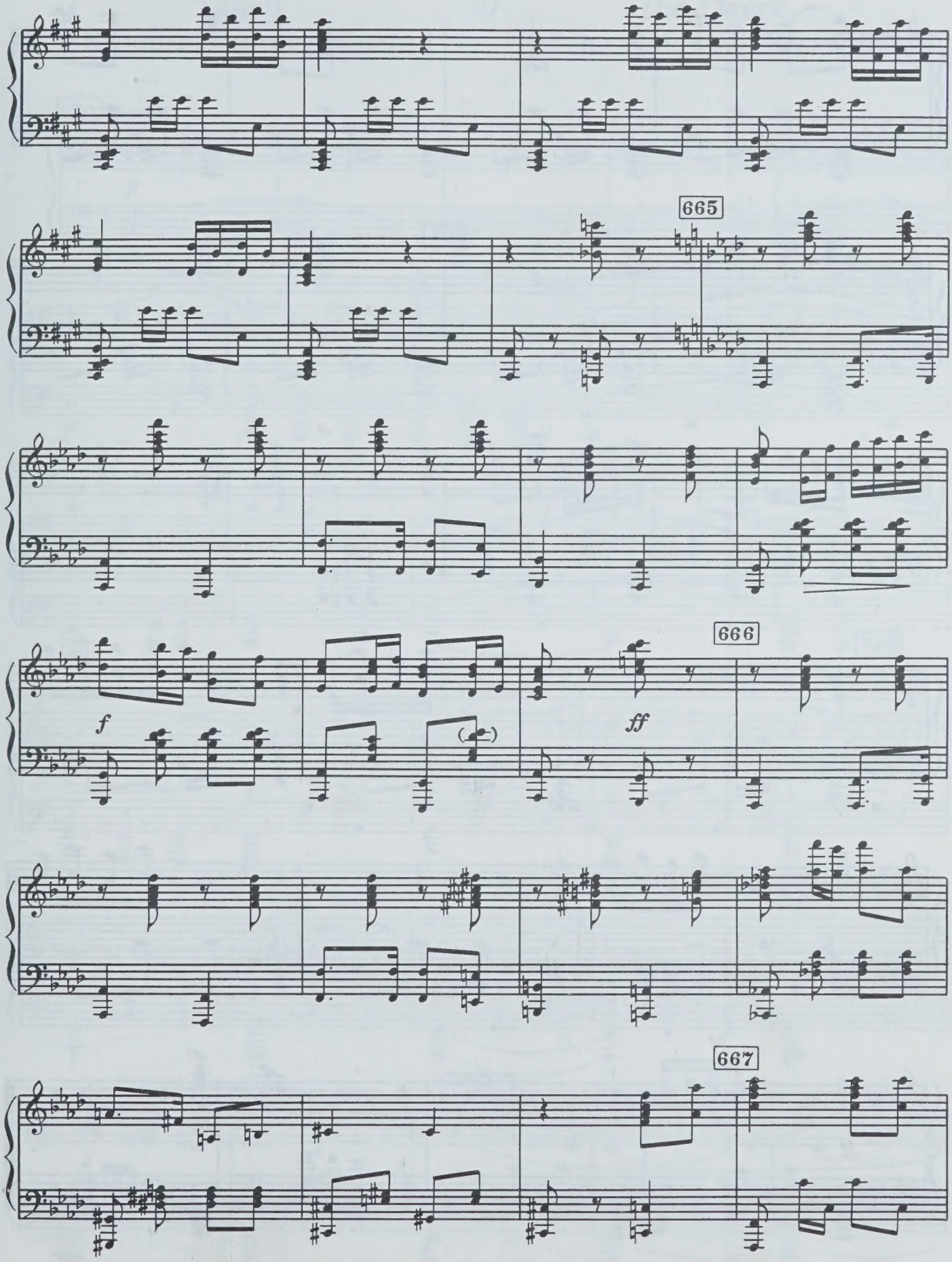

650
mp marcato
651
f
652
653
p cresc.

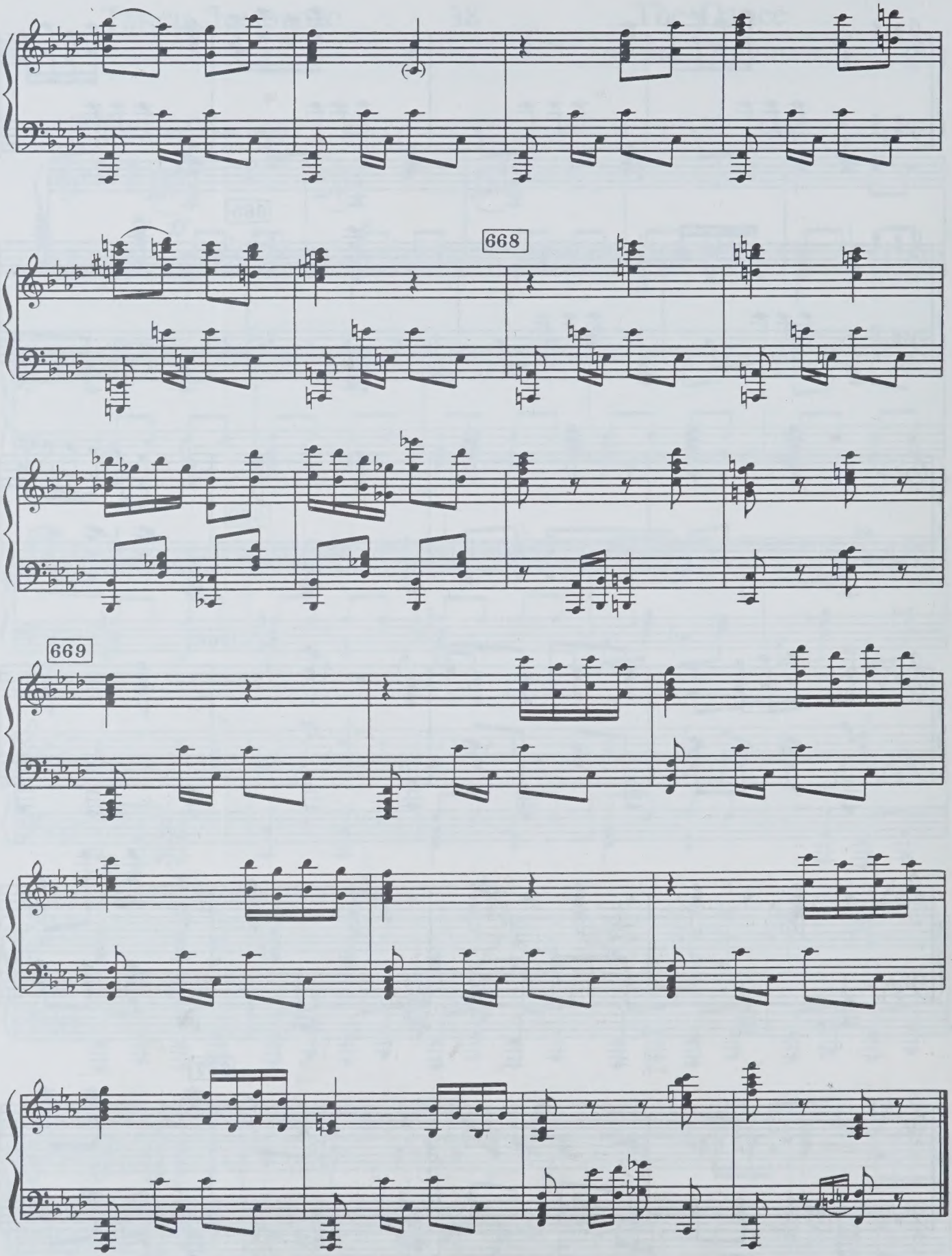

654
8
ff
f
655
656


657
p cresc.
f
658
659
2
2
2
2

Танец Ломового 38 The Dance of the Drayman



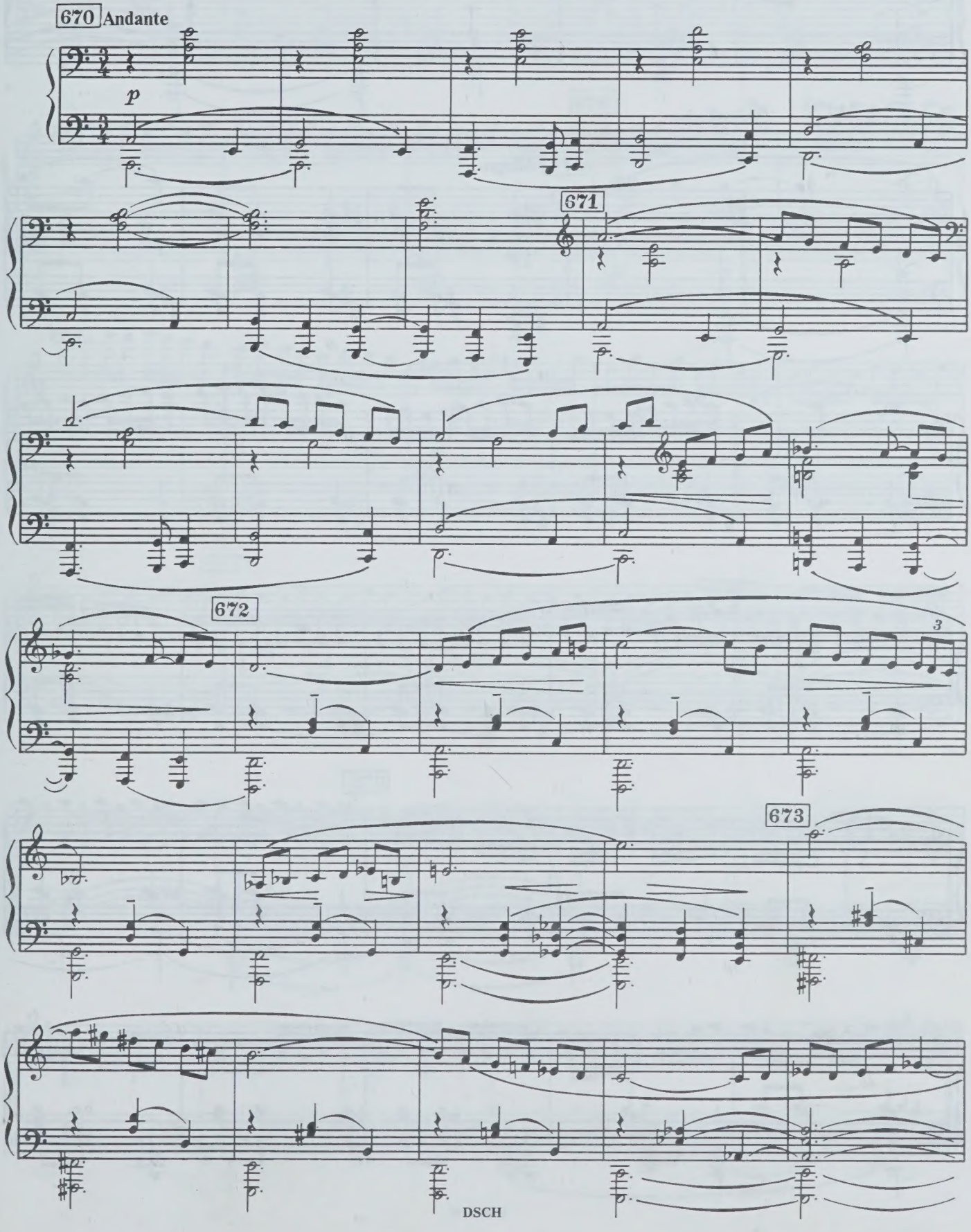

665
666
667
f
ff

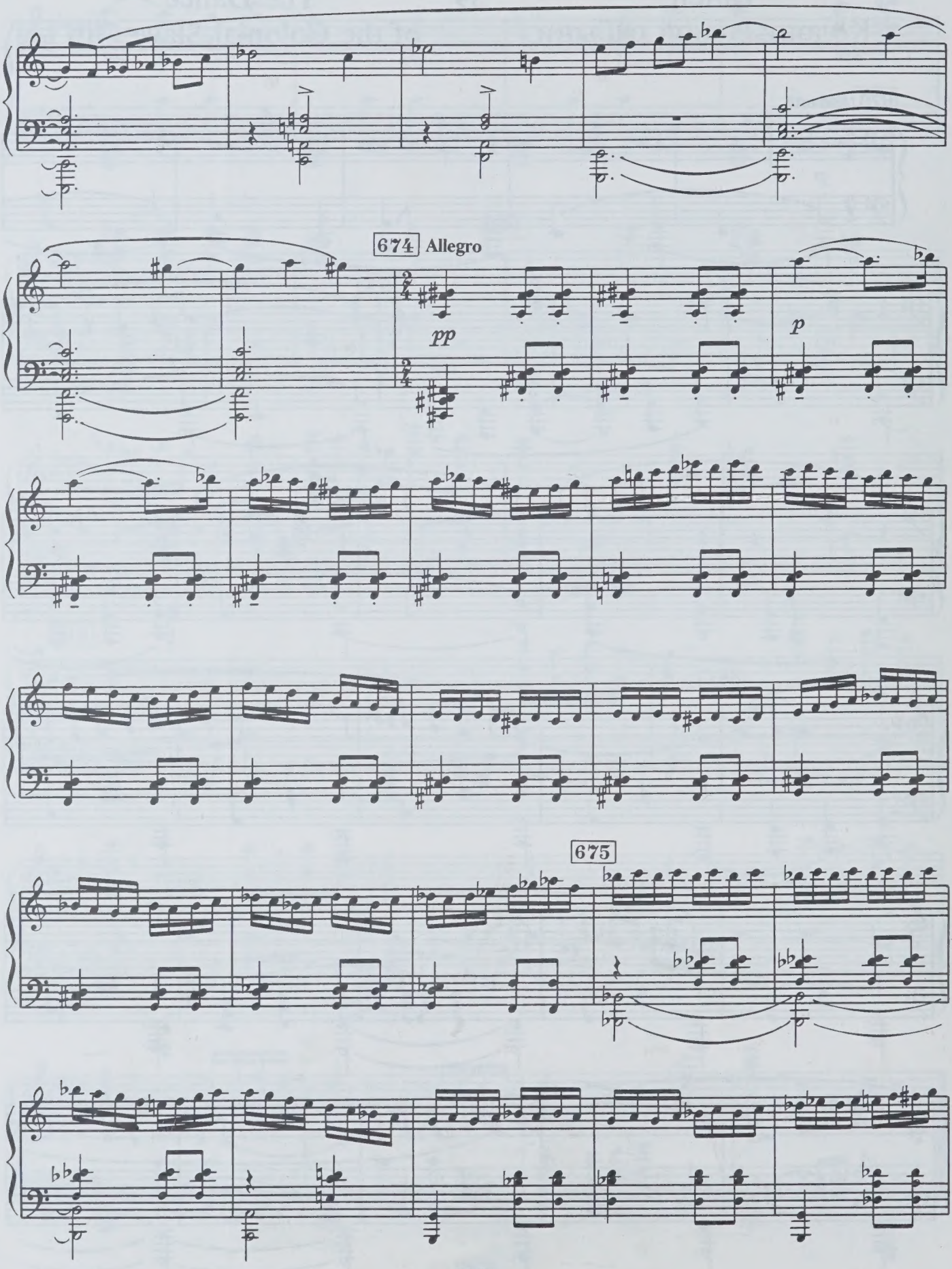

668
669

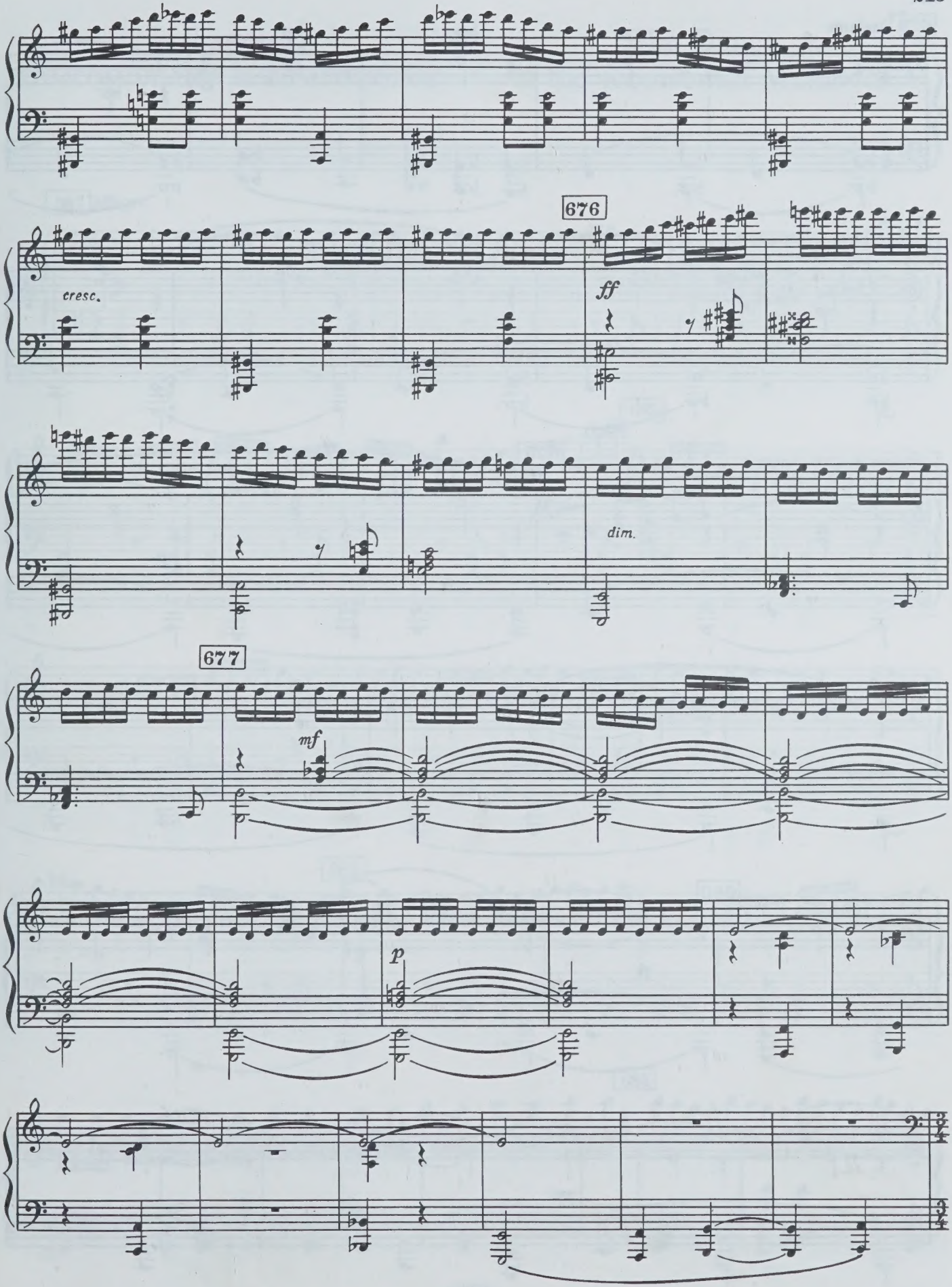
Танец Колониальной рабыни

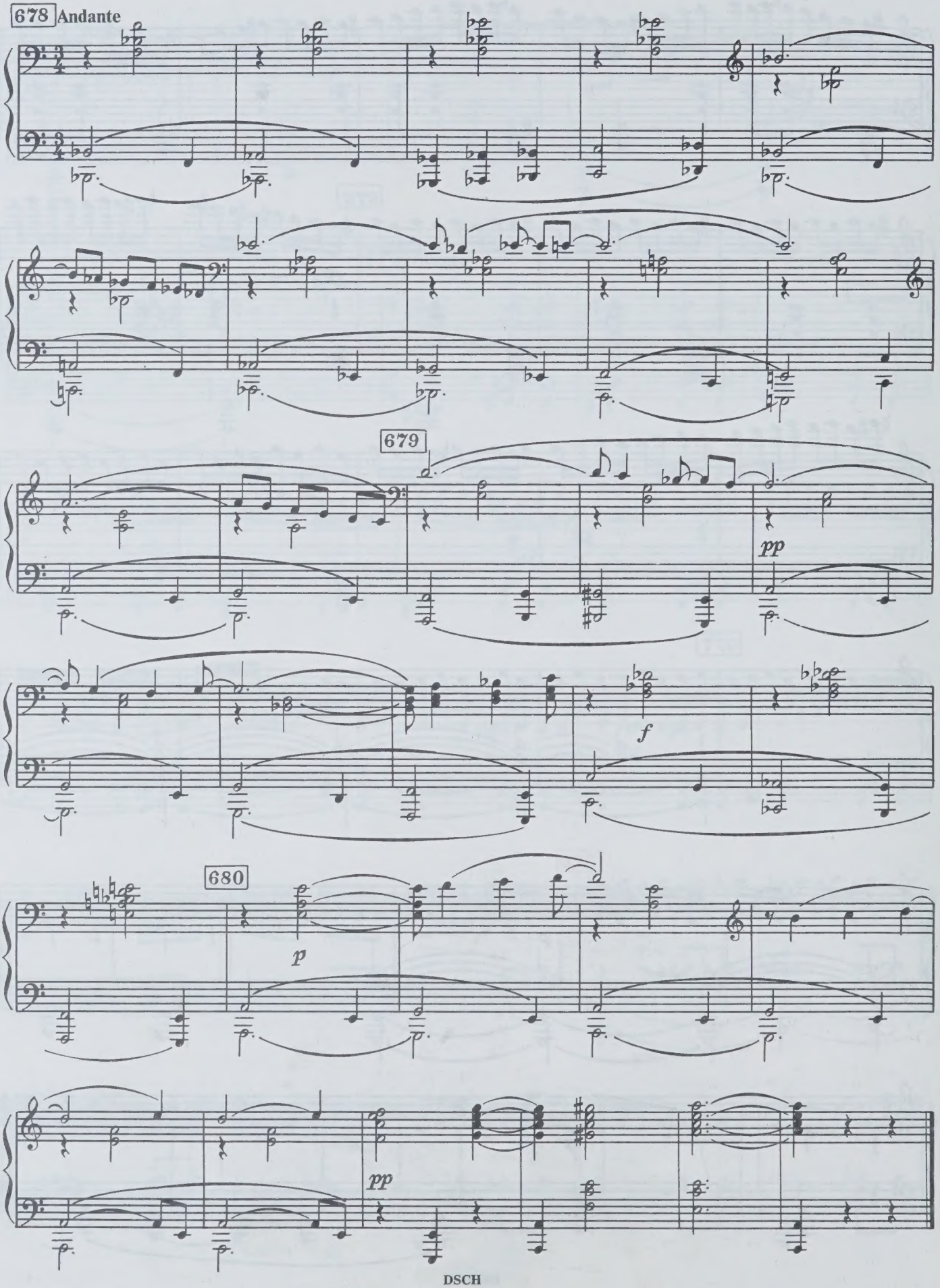
39

The Dance of the Colonial Slave Girl

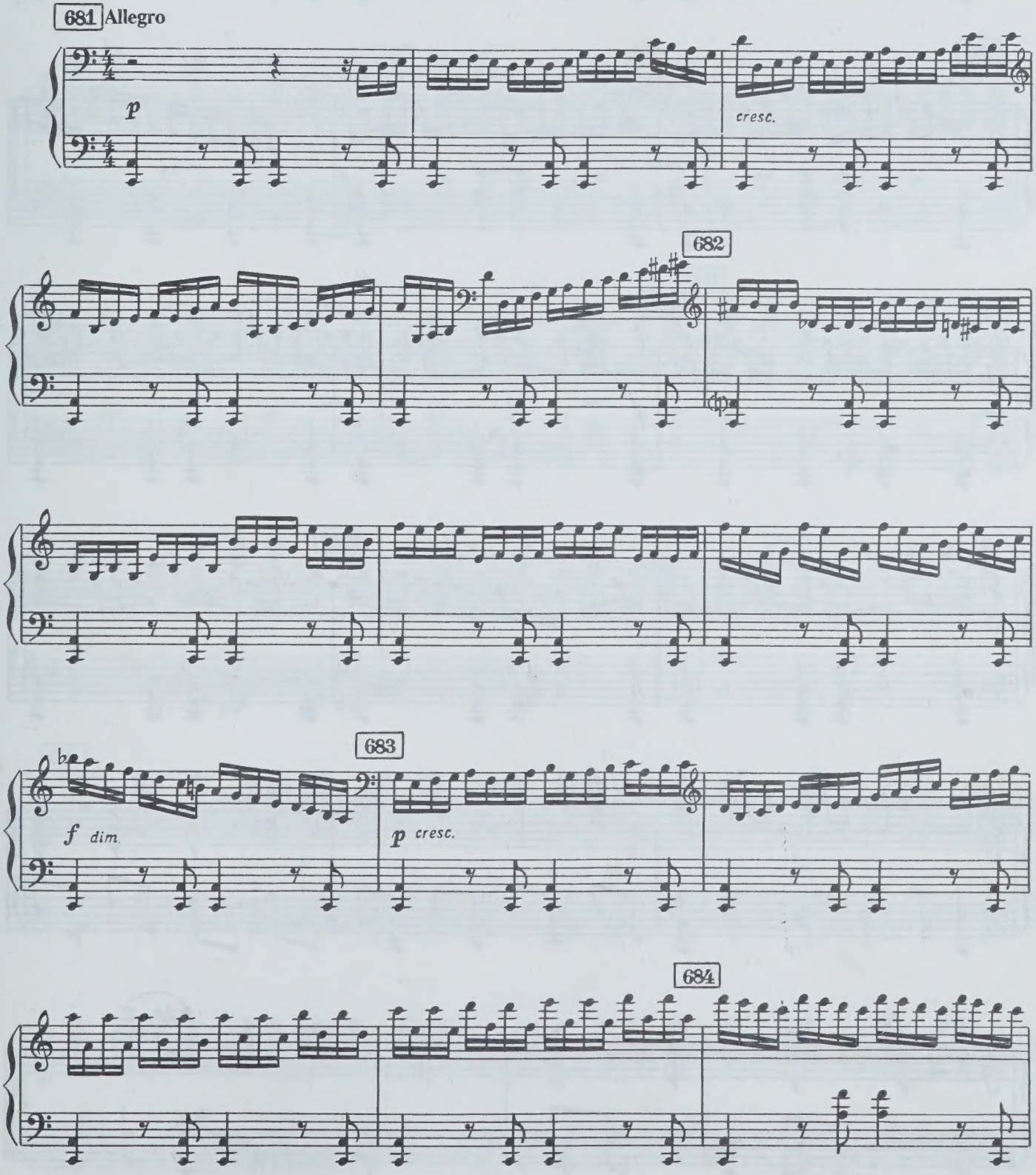


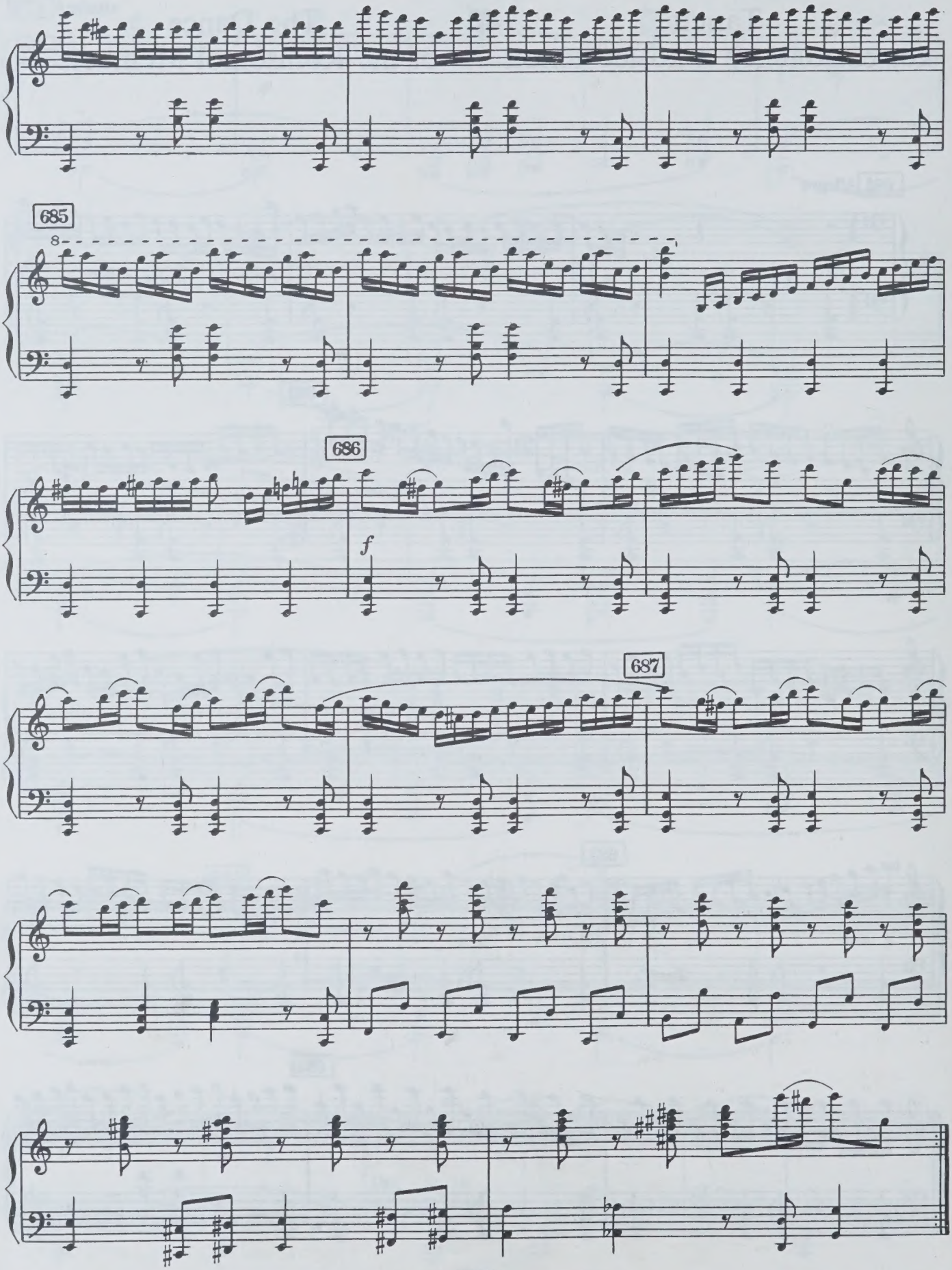

674 Allegro
pp
p
675

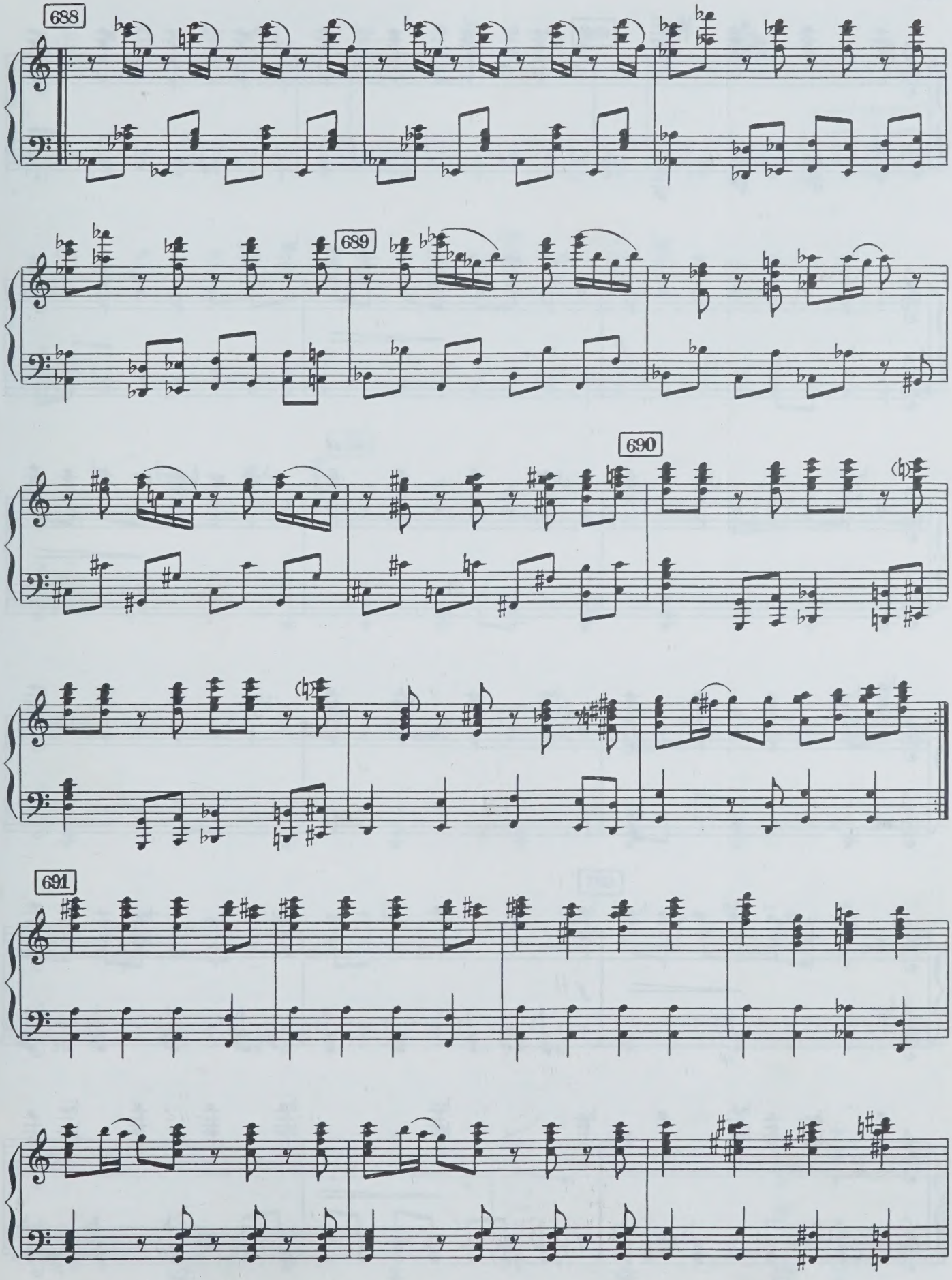

676
cresc.
ff
dim.
677
mf
p

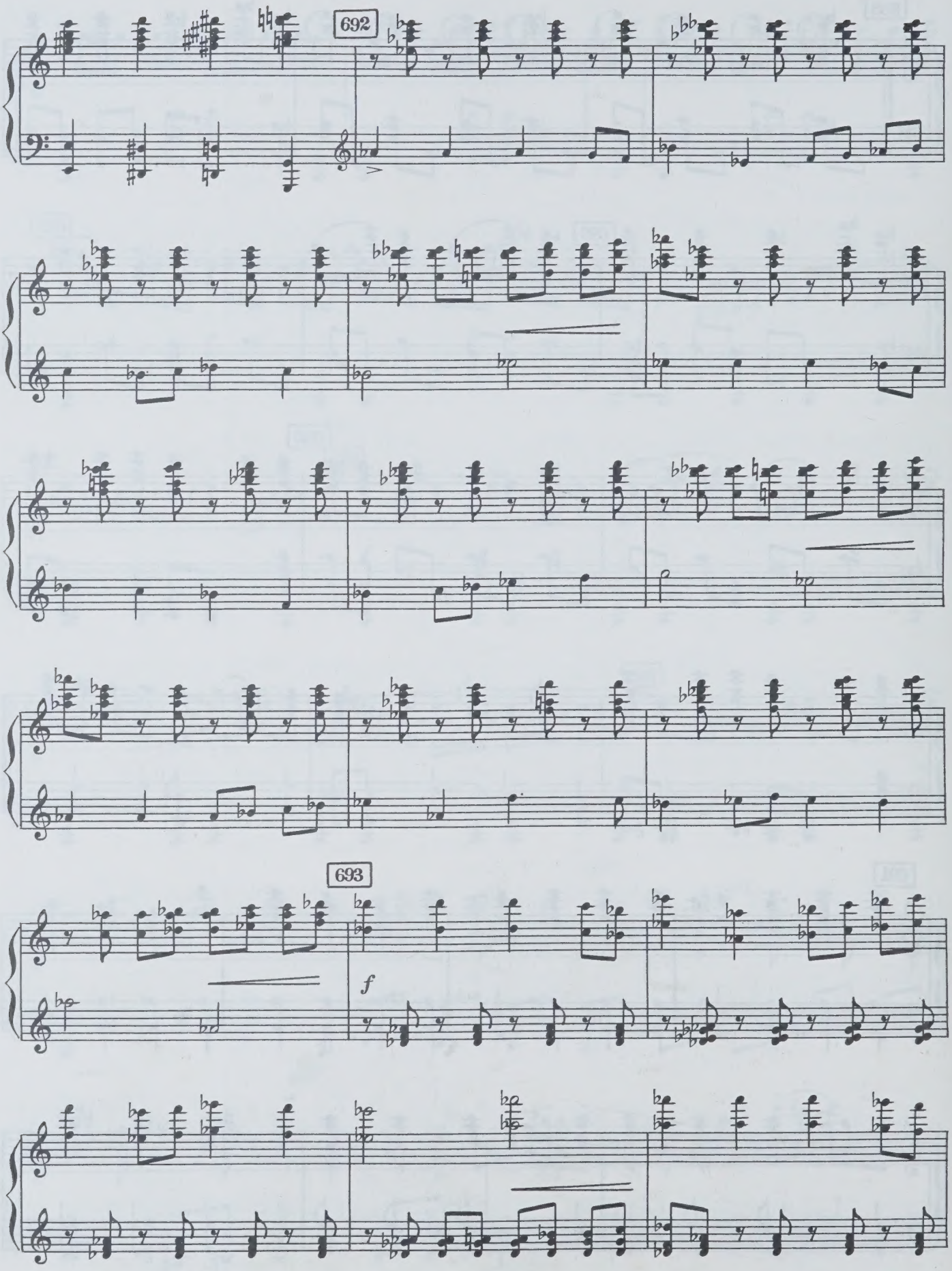

678 Andante
679
pp
f
680
p
pp

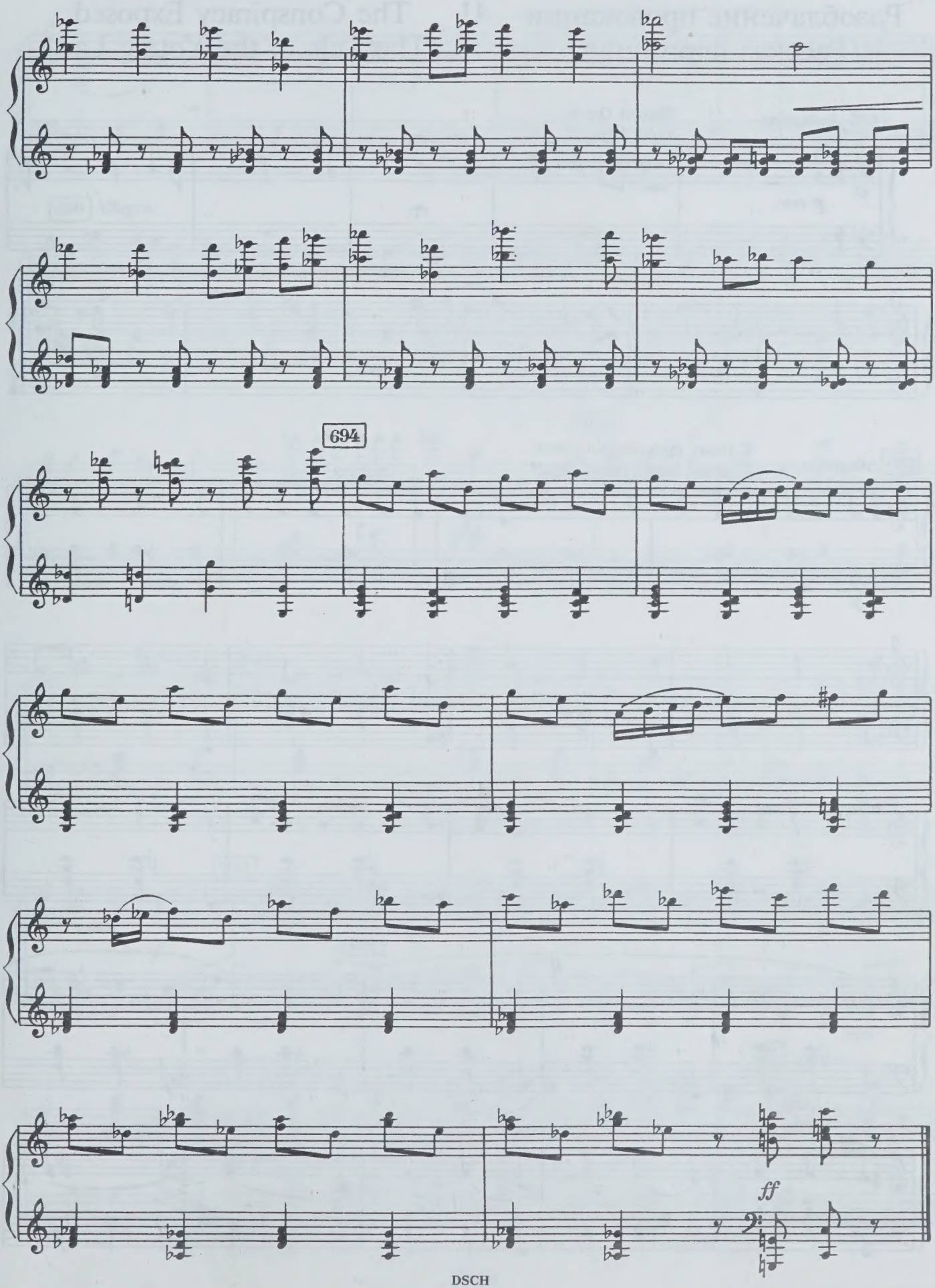
Танец комсомольцев и комсомолок — 40 — The Dance of the Komsomol Members




685
8
686
f
687


688
689
690
691

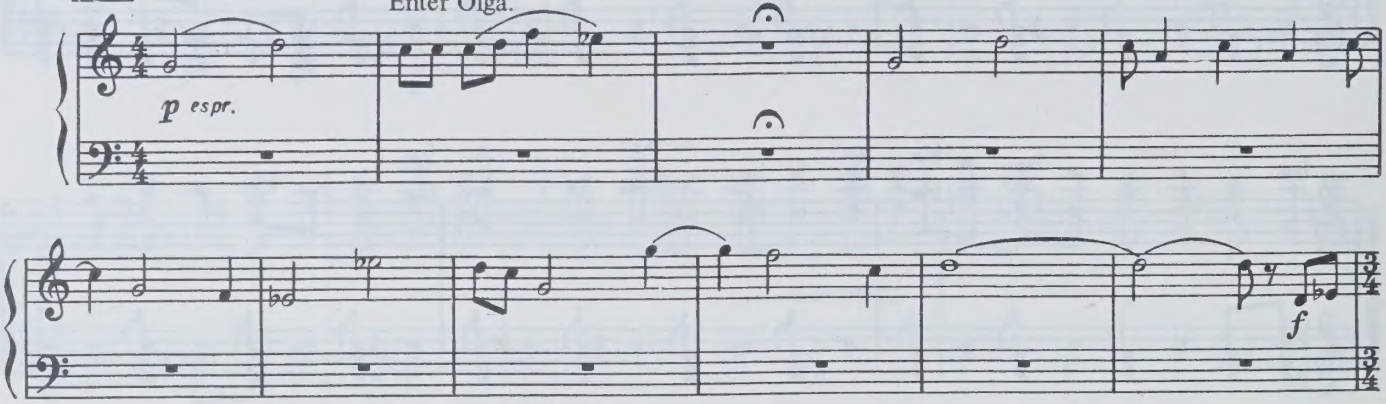

692
693
f


694
ff

Разоблачение провокации (Рассказ парнишки) 41 The Conspiracy Exposed (The Tale of the Young Lad)

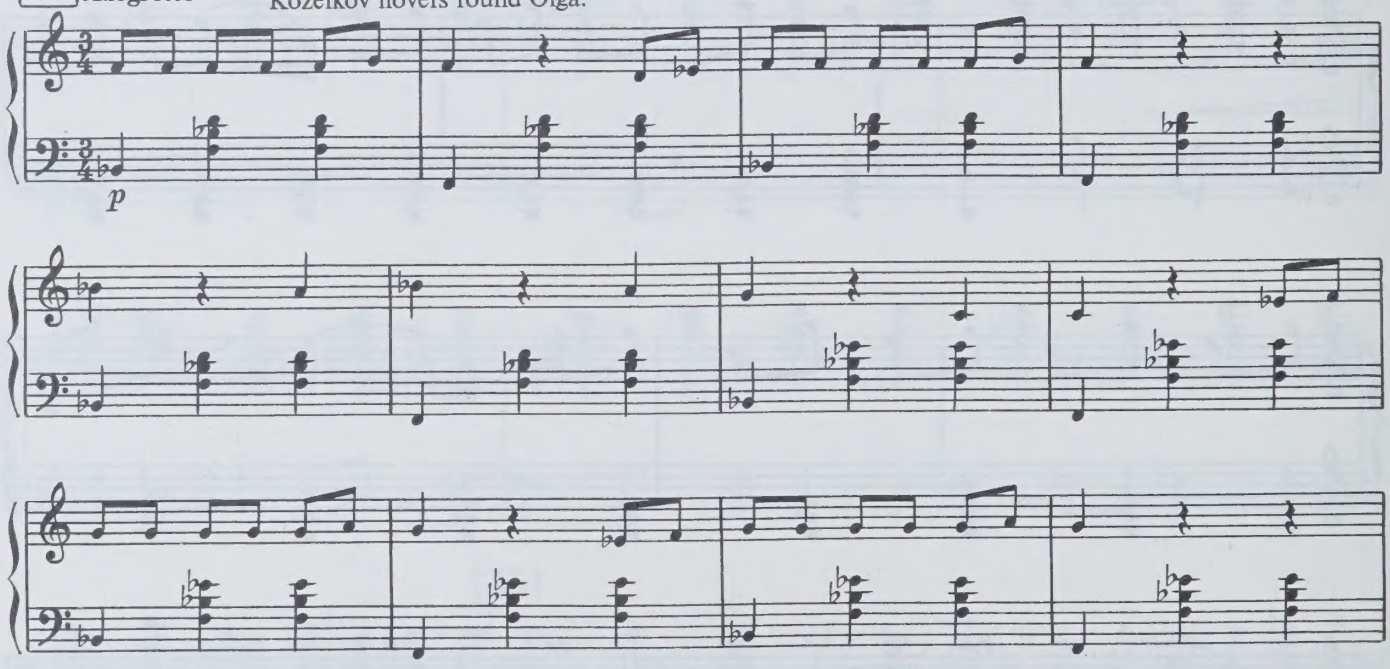
695 **Andantino**

Входит Ольга.
Enter Olga.

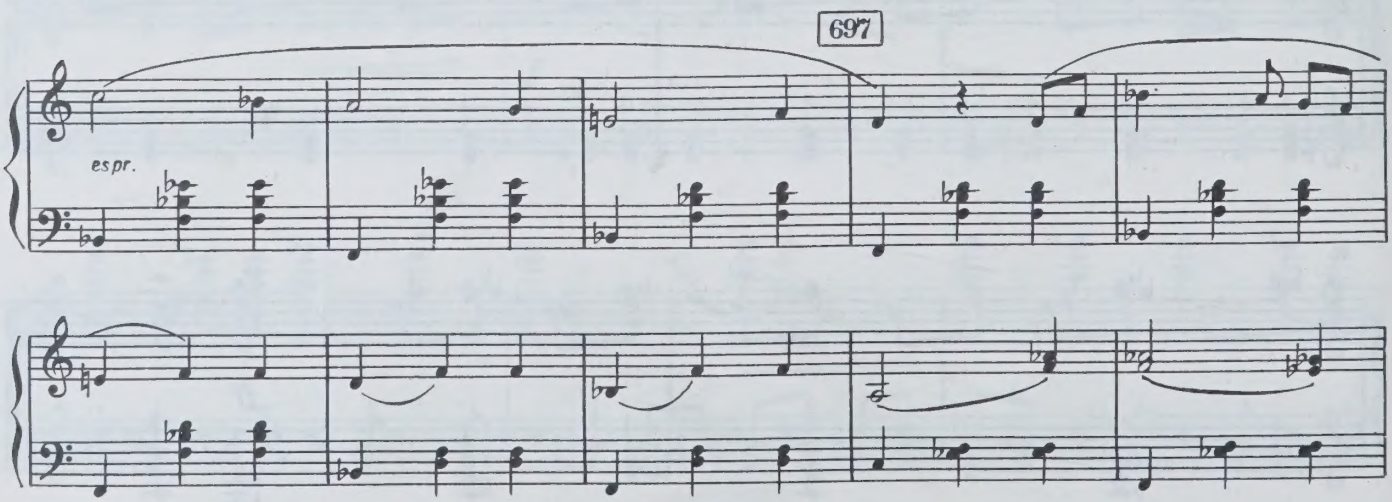


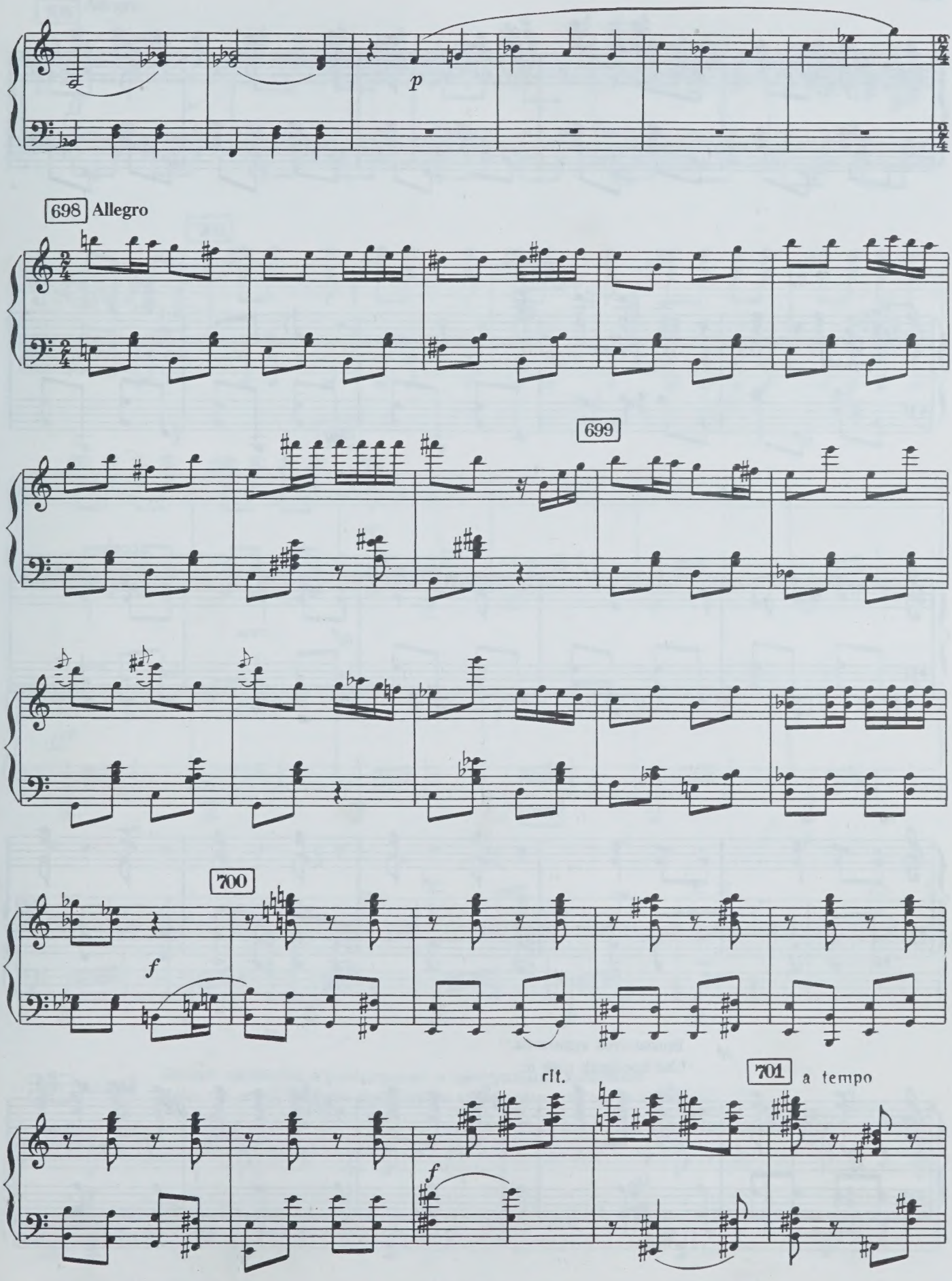
696 **Allegretto**

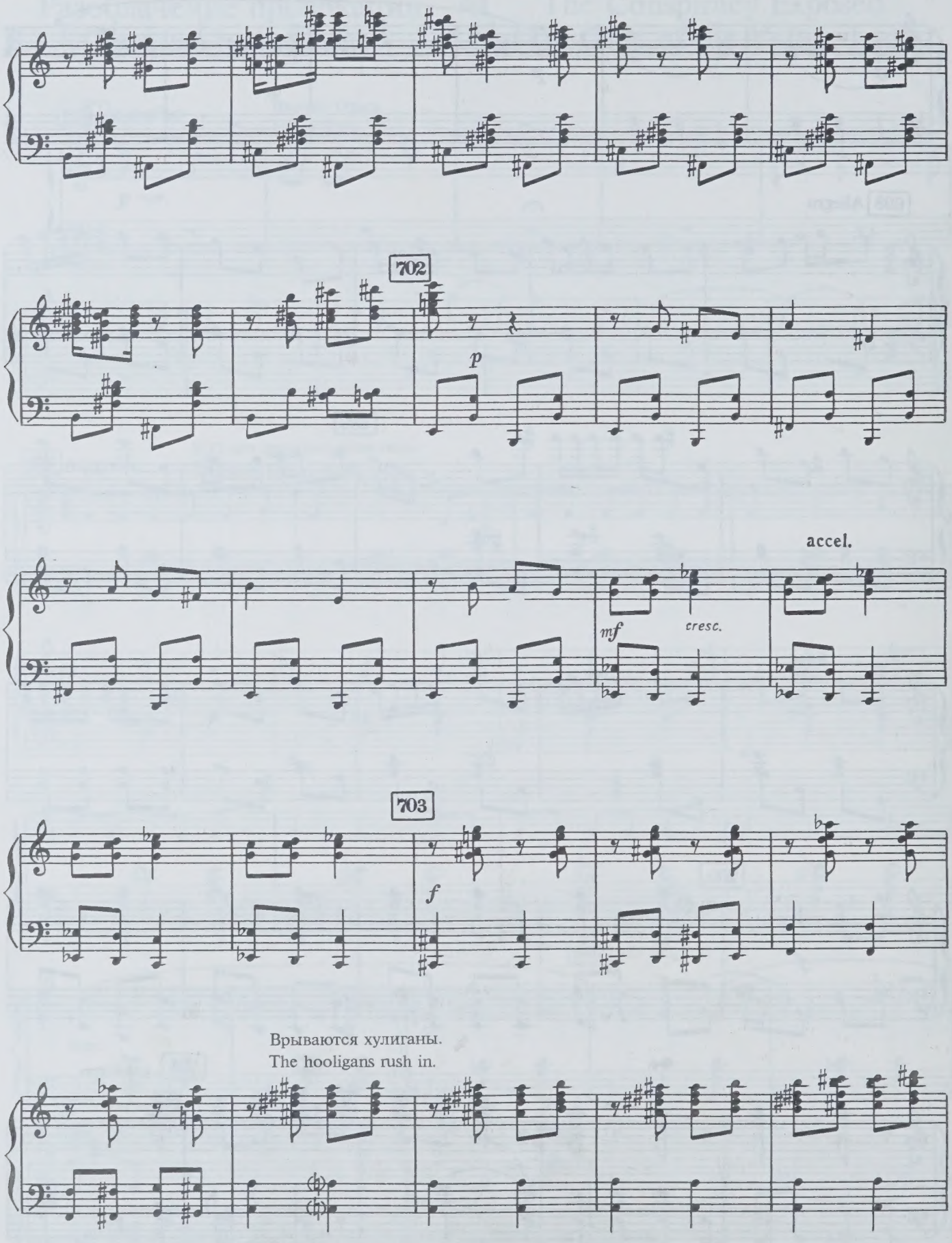
К Ольге пристает Козелков.
Kozelkov hovers round Olga.

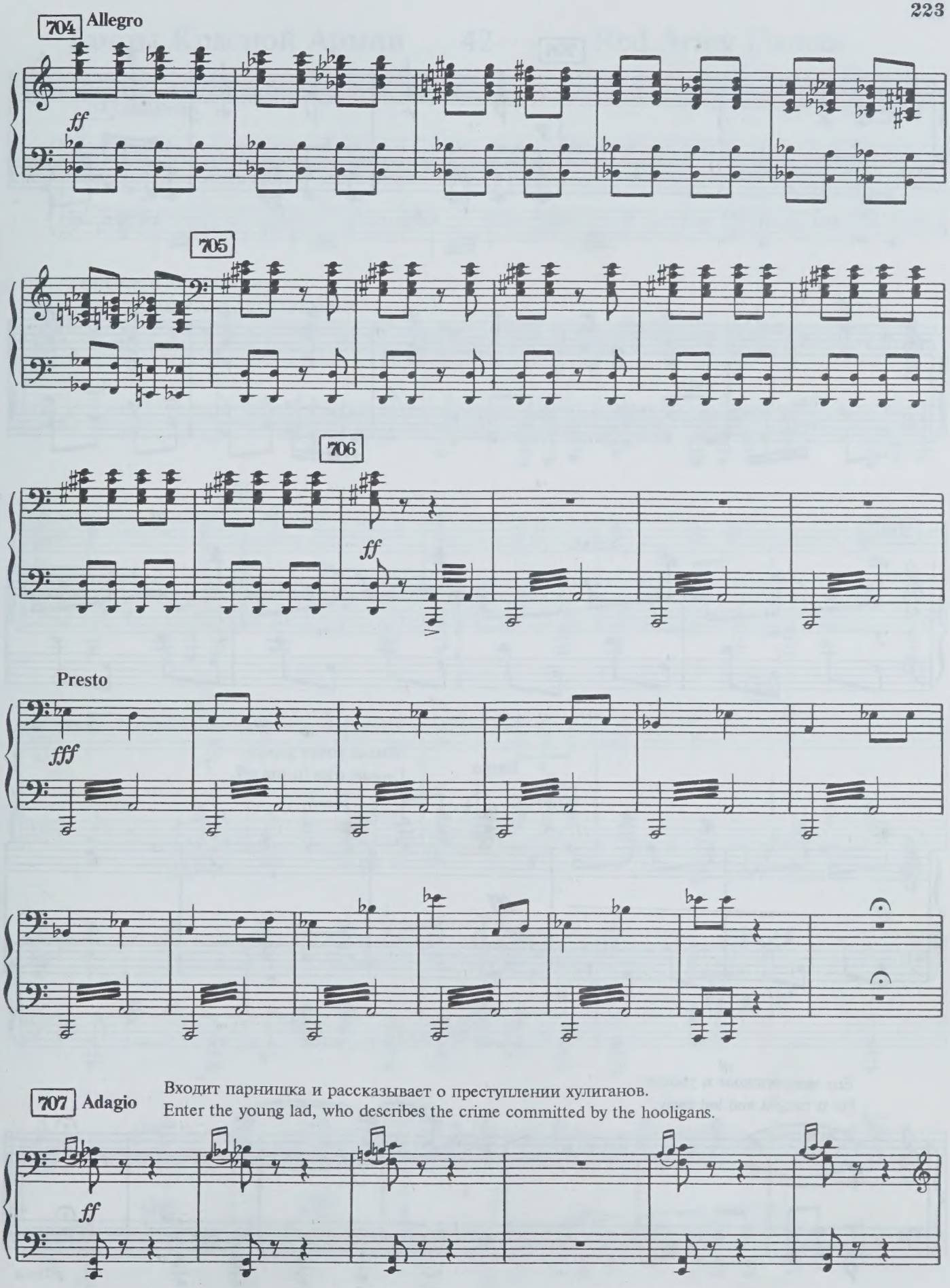


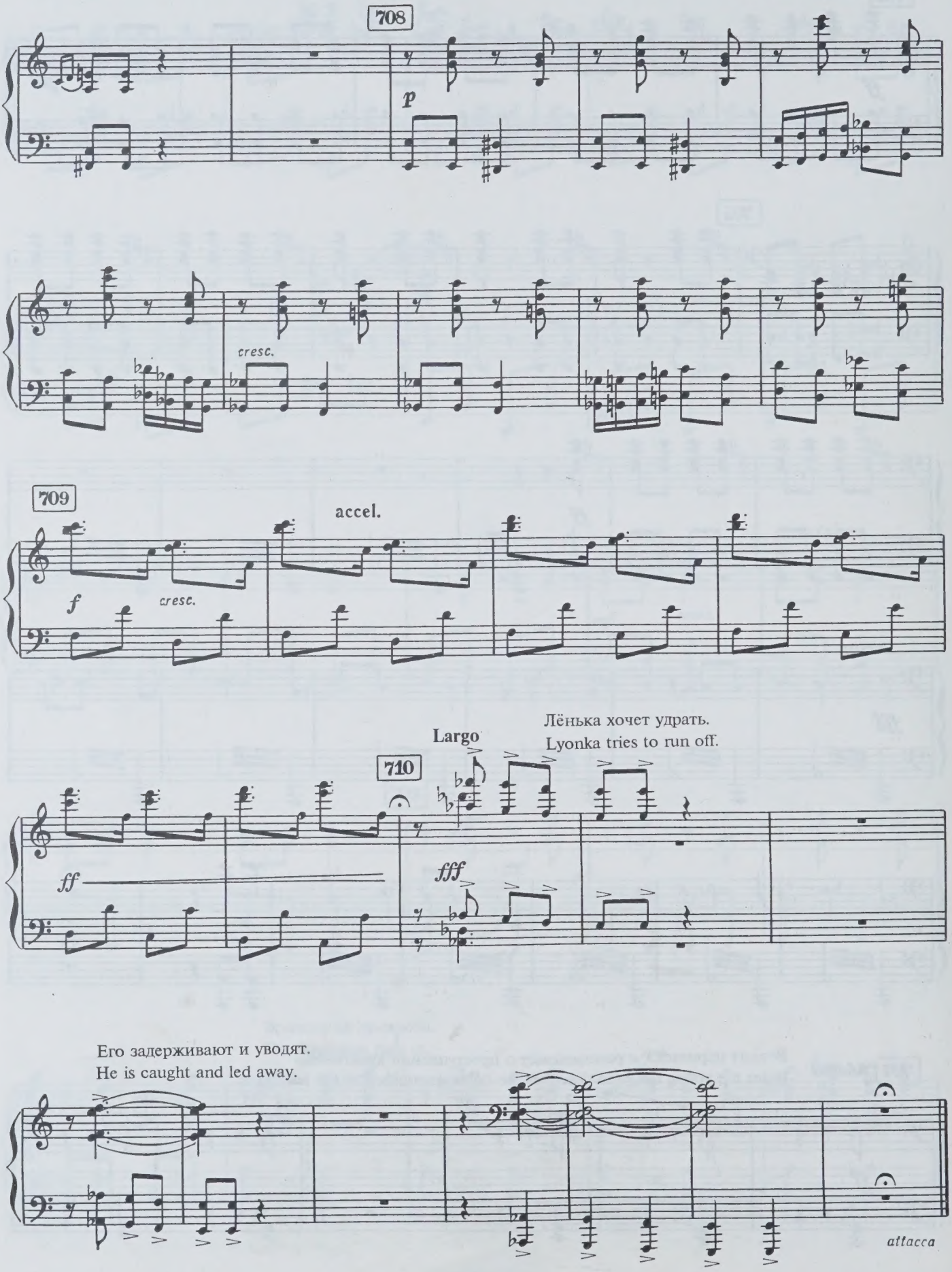
697



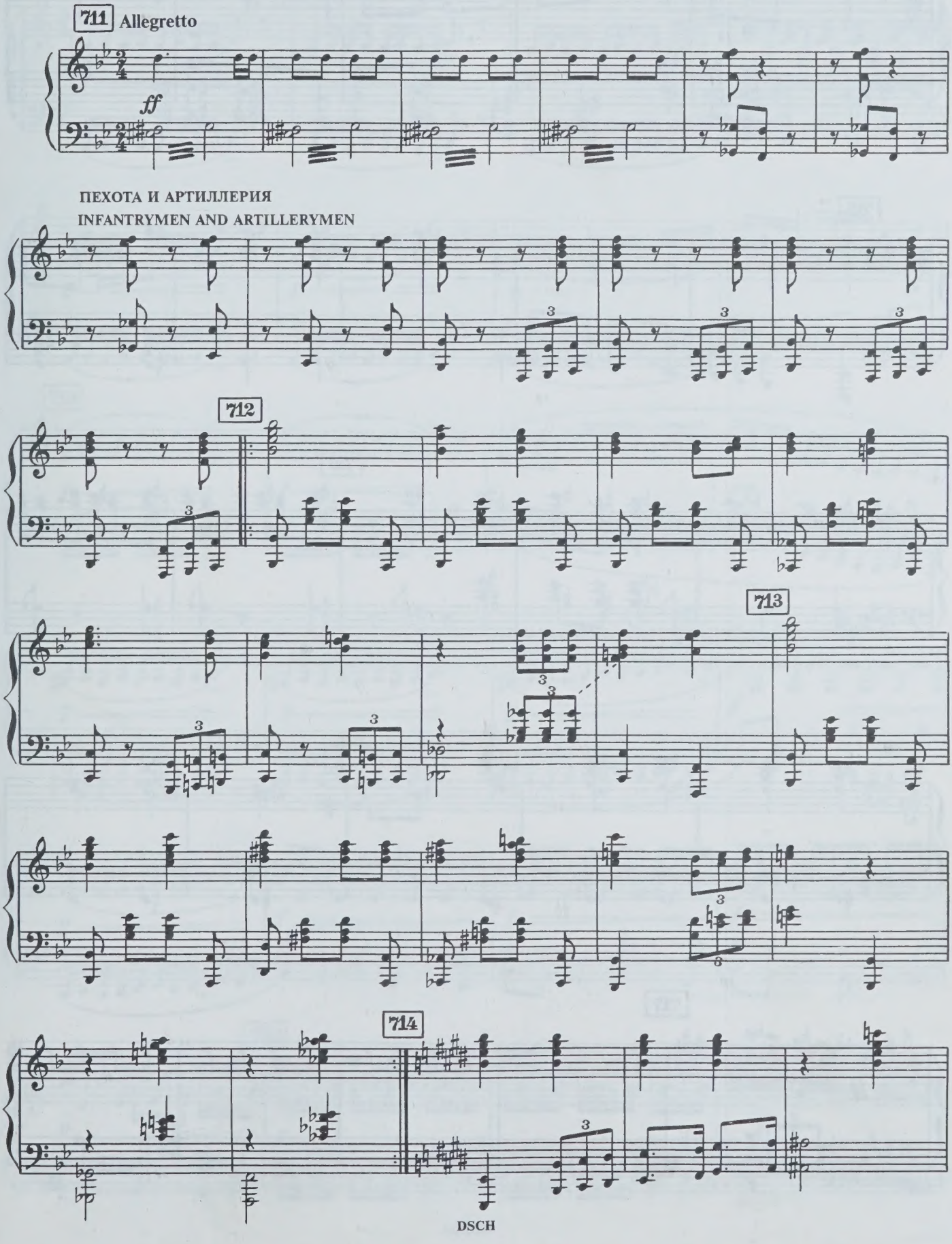

p
698 Allegro
699
700
f
rit.
701 a tempo
f

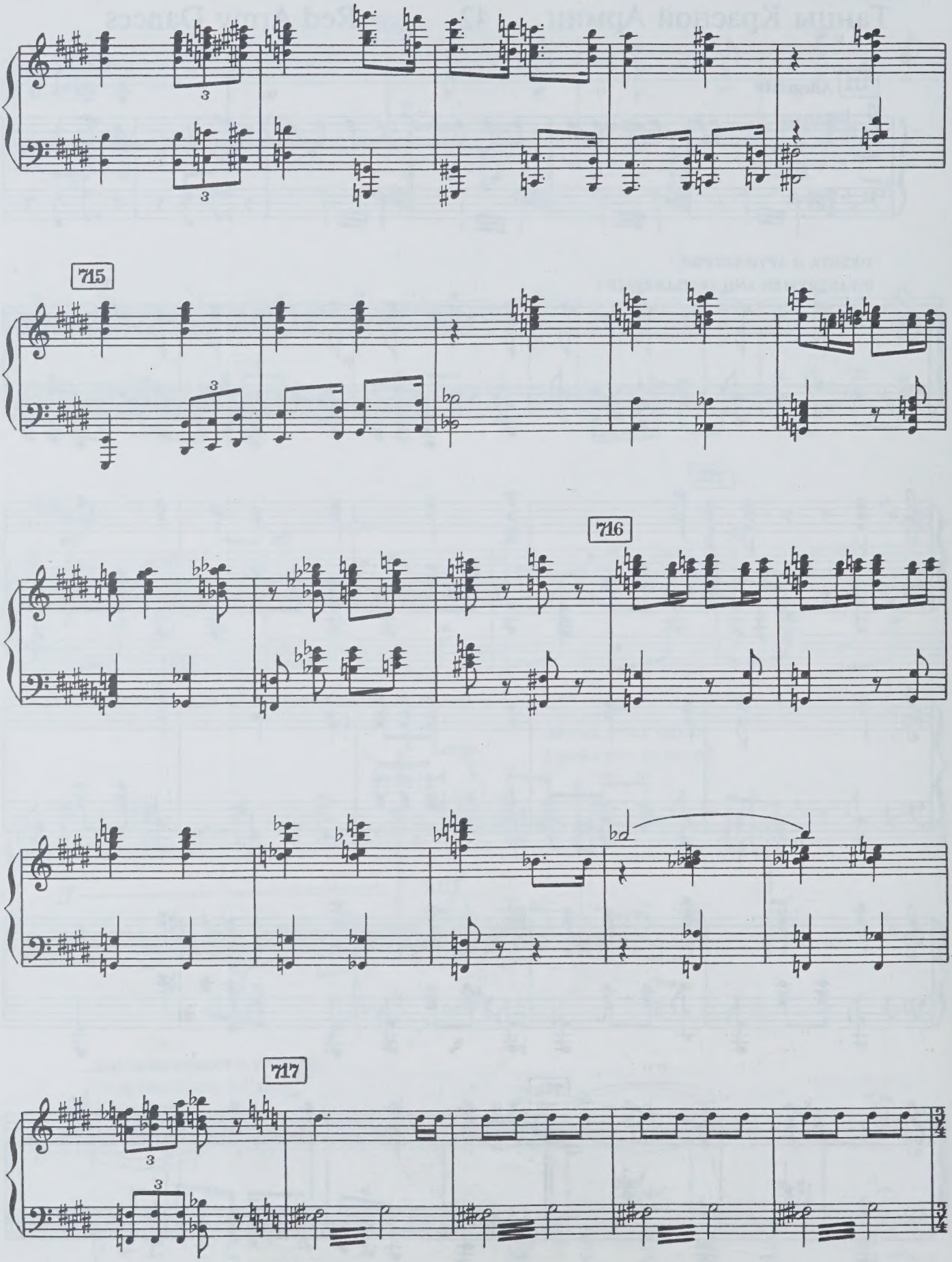

702
p
accel.
mf
cresc.
703
f
Врываются хулиганы.
The hooligans rush in.


704
Allegro
ff
705
706
ff
Presto
fff
707
Adagio
Входит парнишка и рассказывает о преступлении хулиганов.
Enter the young lad, who describes the crime committed by the hooligans.
ff


708
p
cresc.
709
accel.
f
cresc.
Largo
Лёнька хочет удрать.
Lyonka tries to run off.
710
ff
fff
Его задерживают и уводят.
He is caught and led away.
attacca

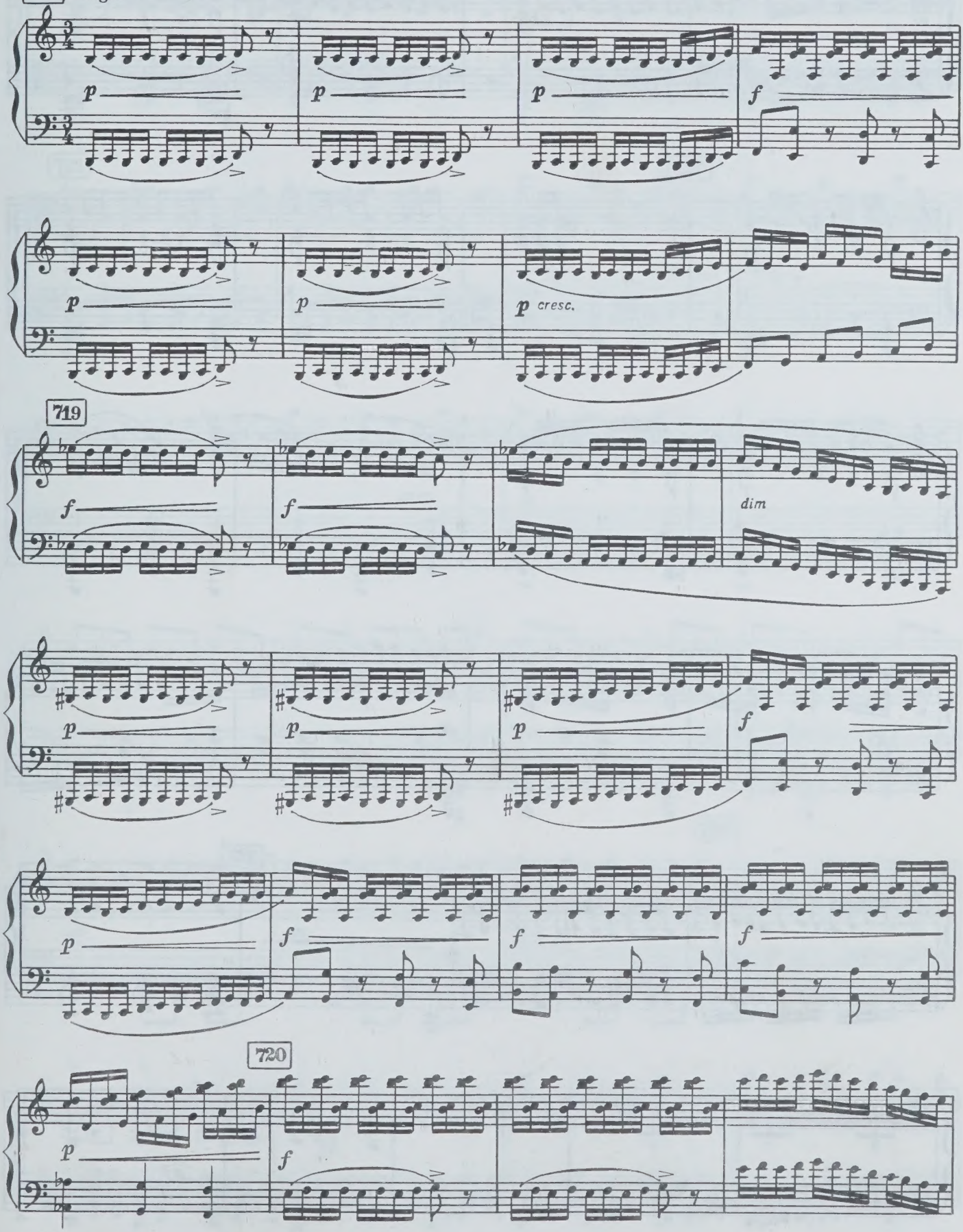
Танцы Красной Армии 42 Red Army Dances

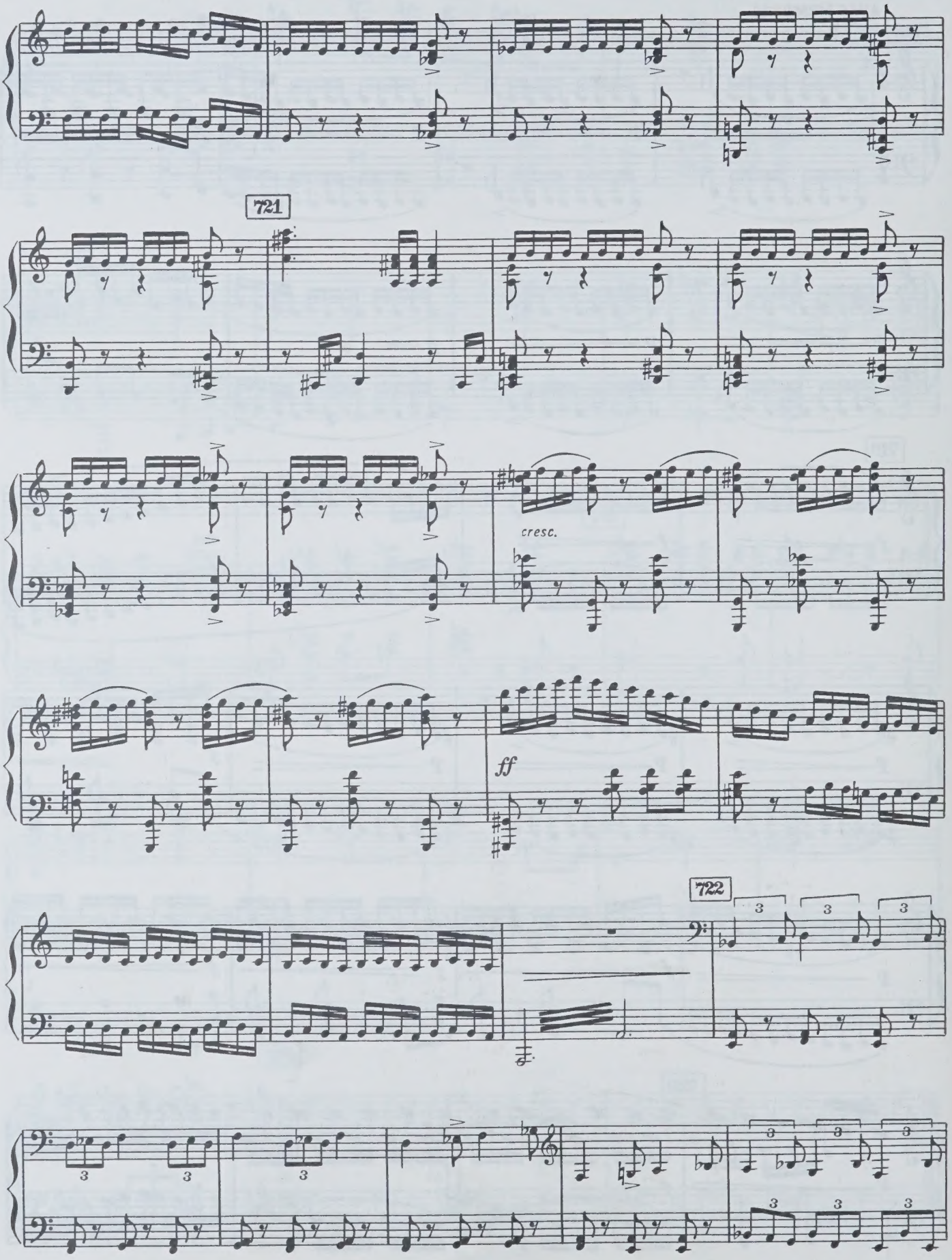


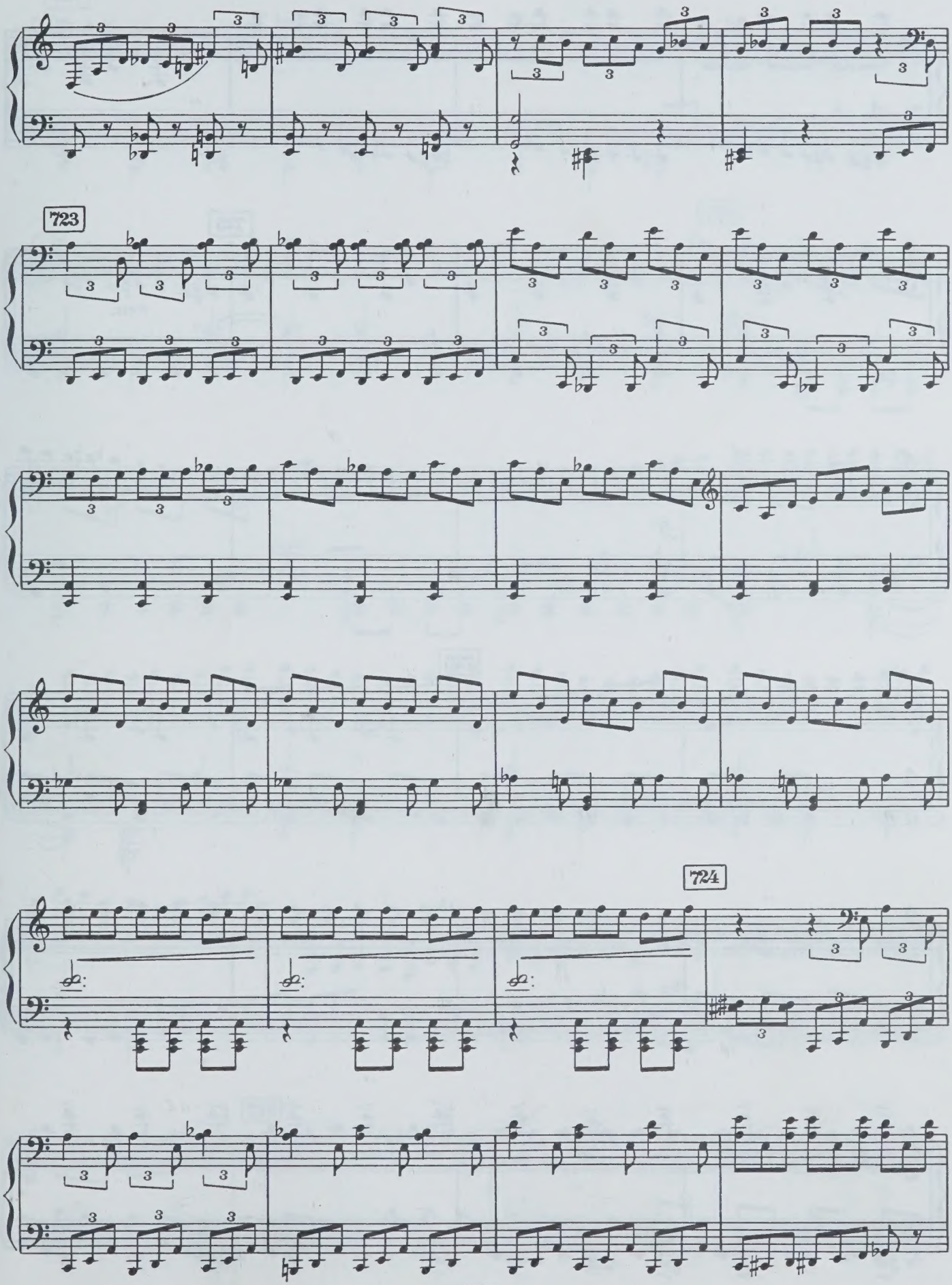

715
716
717

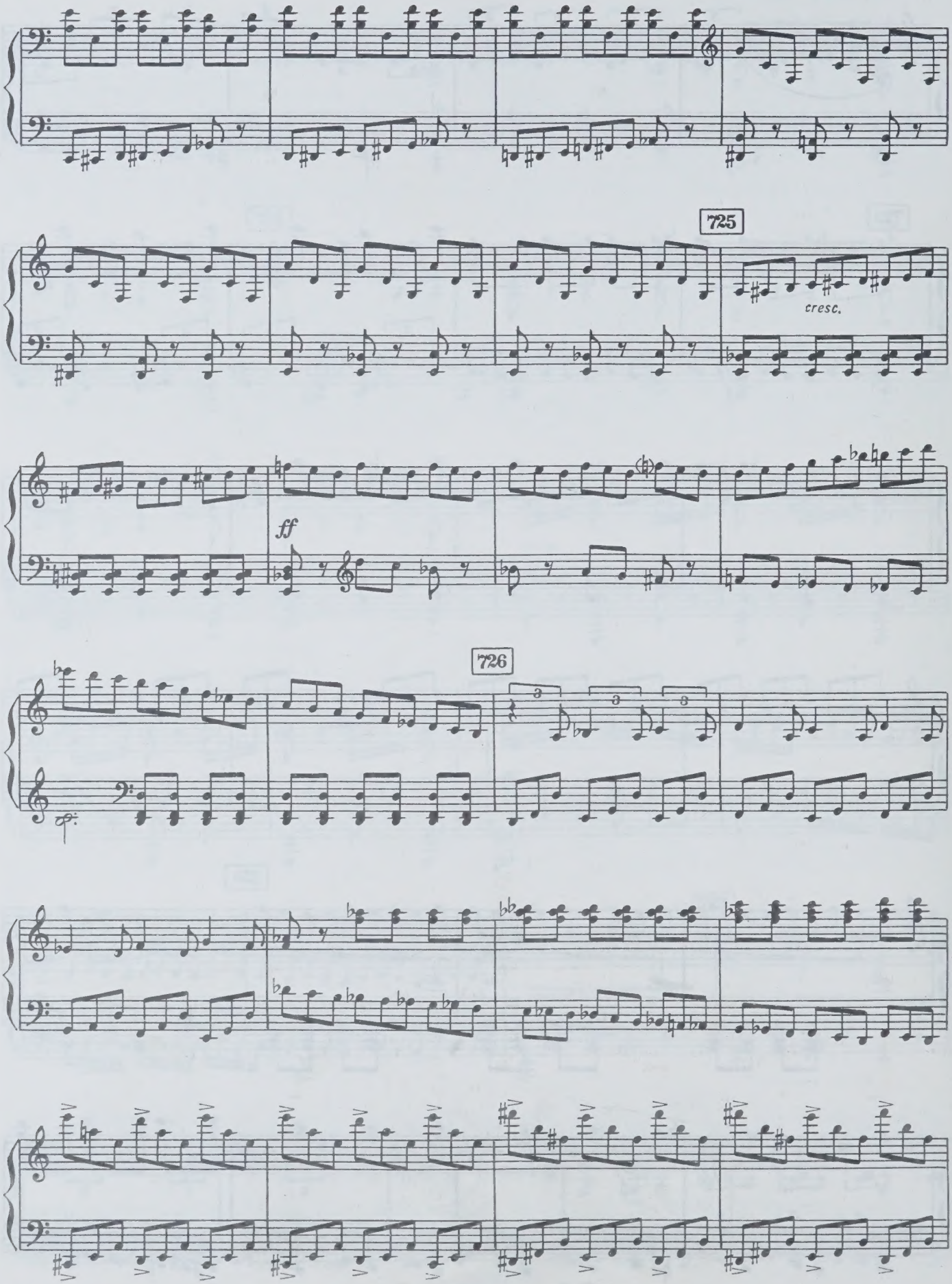
ОСОАВИАХИМОВЦЫ
ADAC MEMBERS

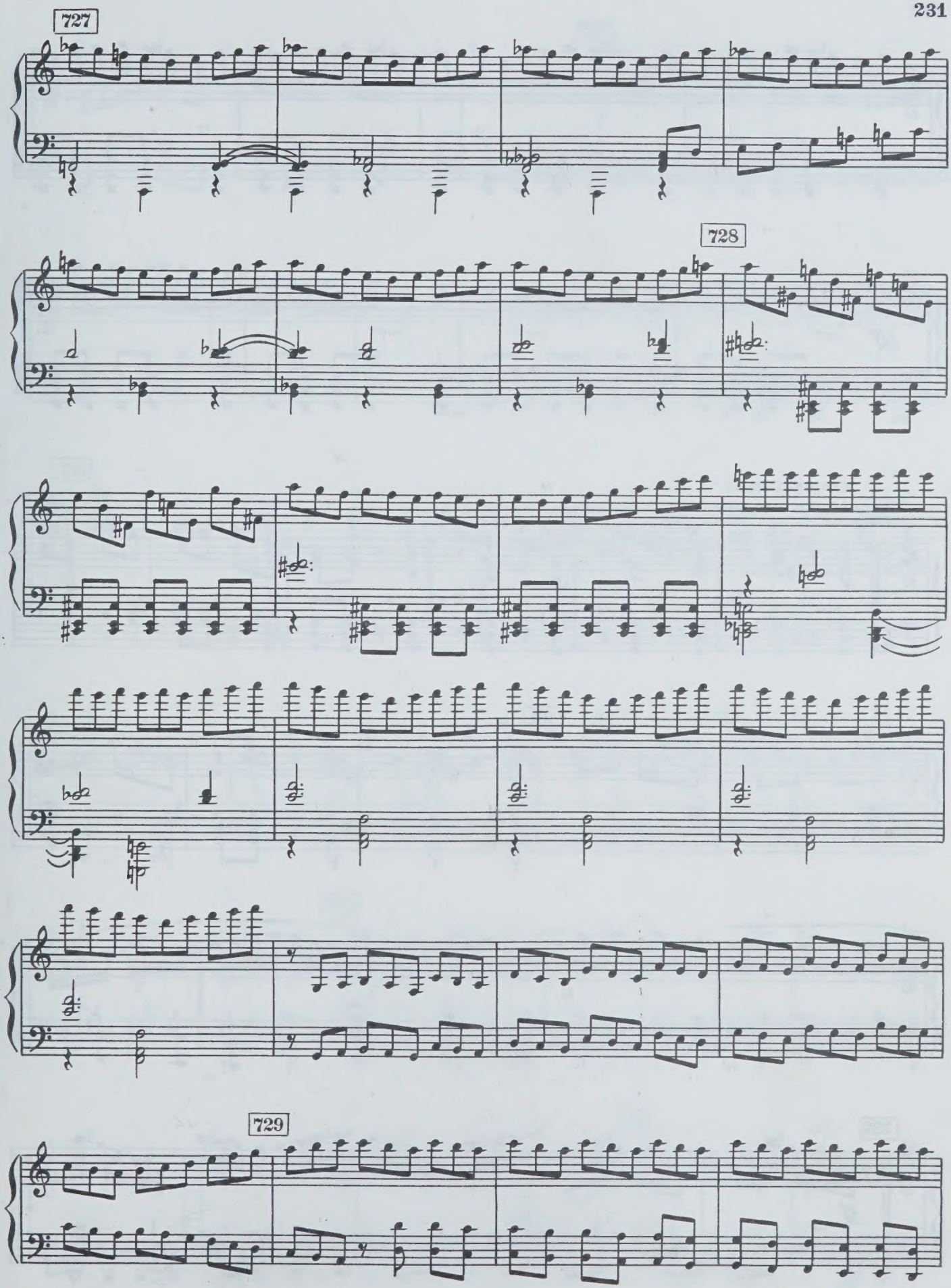
718 Allegro

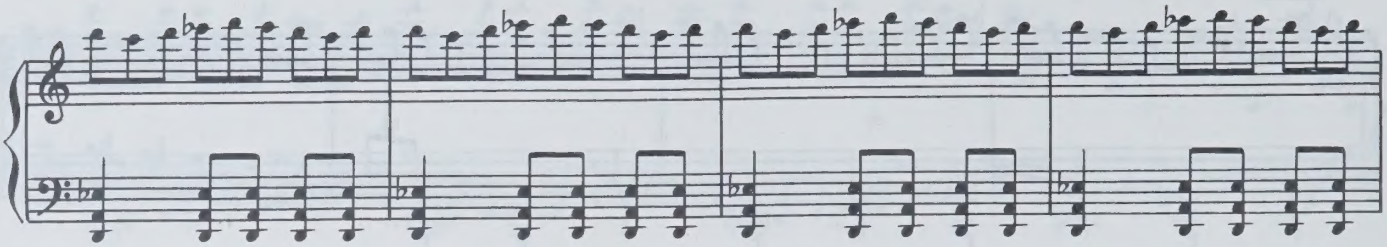


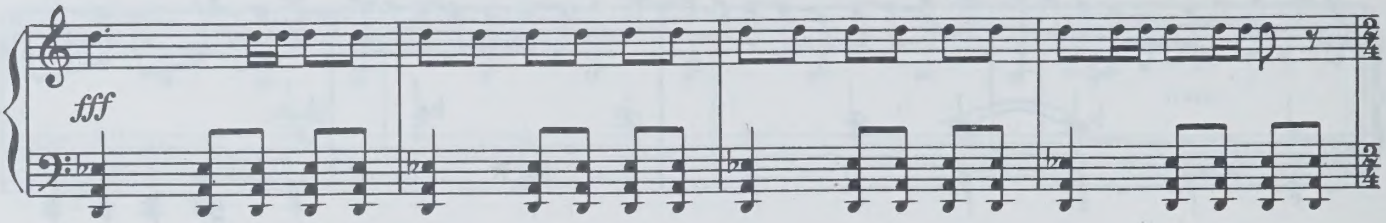

721
cresc.
ff
722


723
724

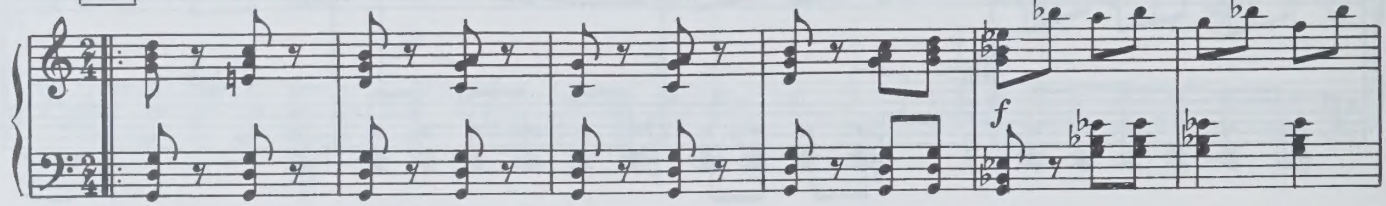

725
cresc.
ff
726


727
728
729

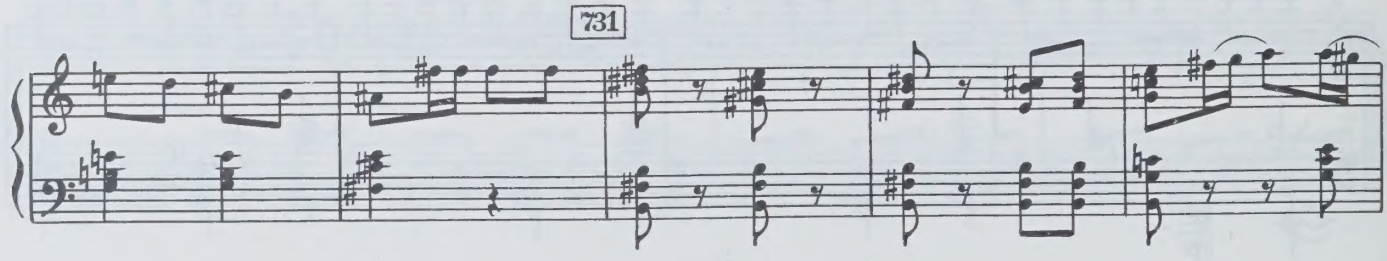


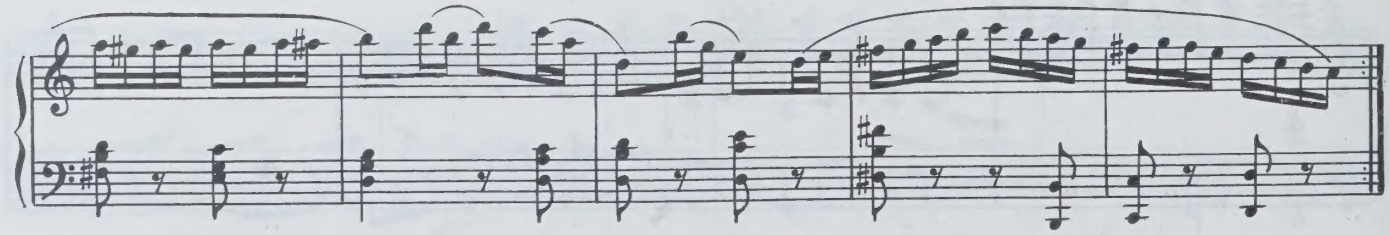


САМОКАТЧИКИ
730 MOTORCYCLISTS

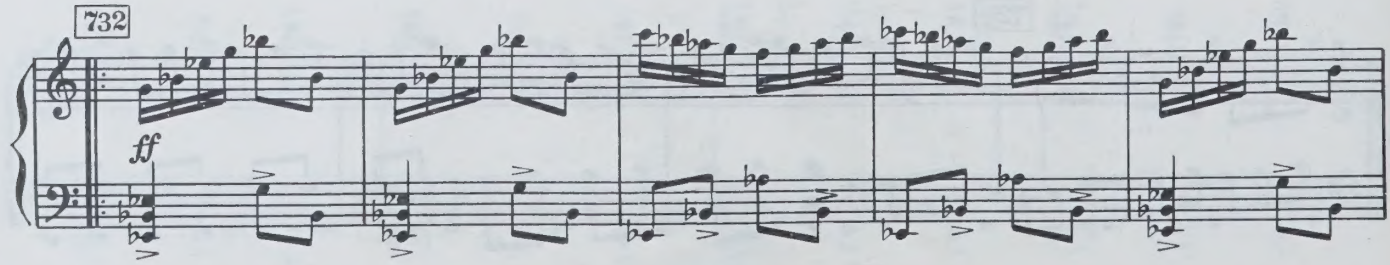


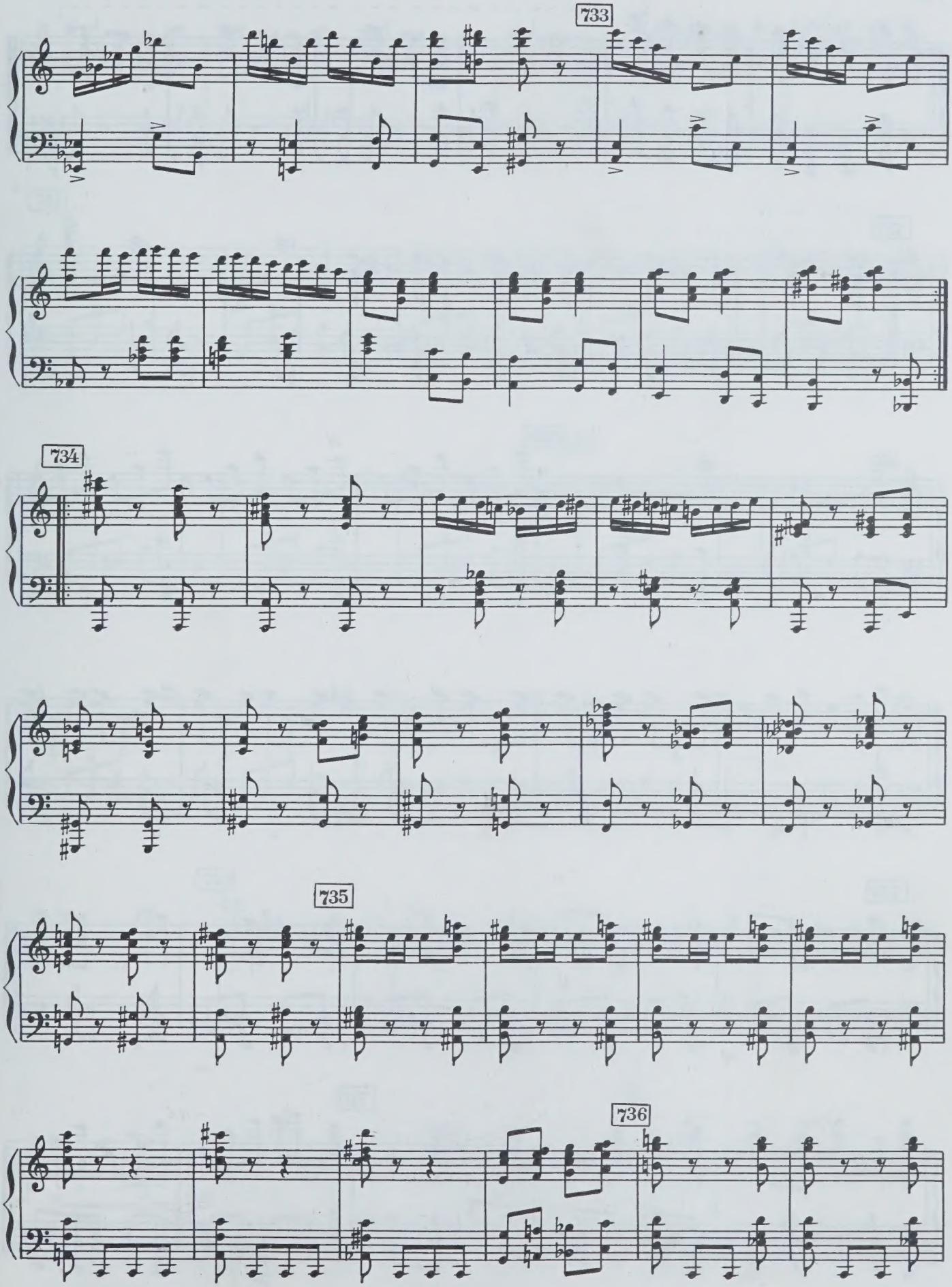
731

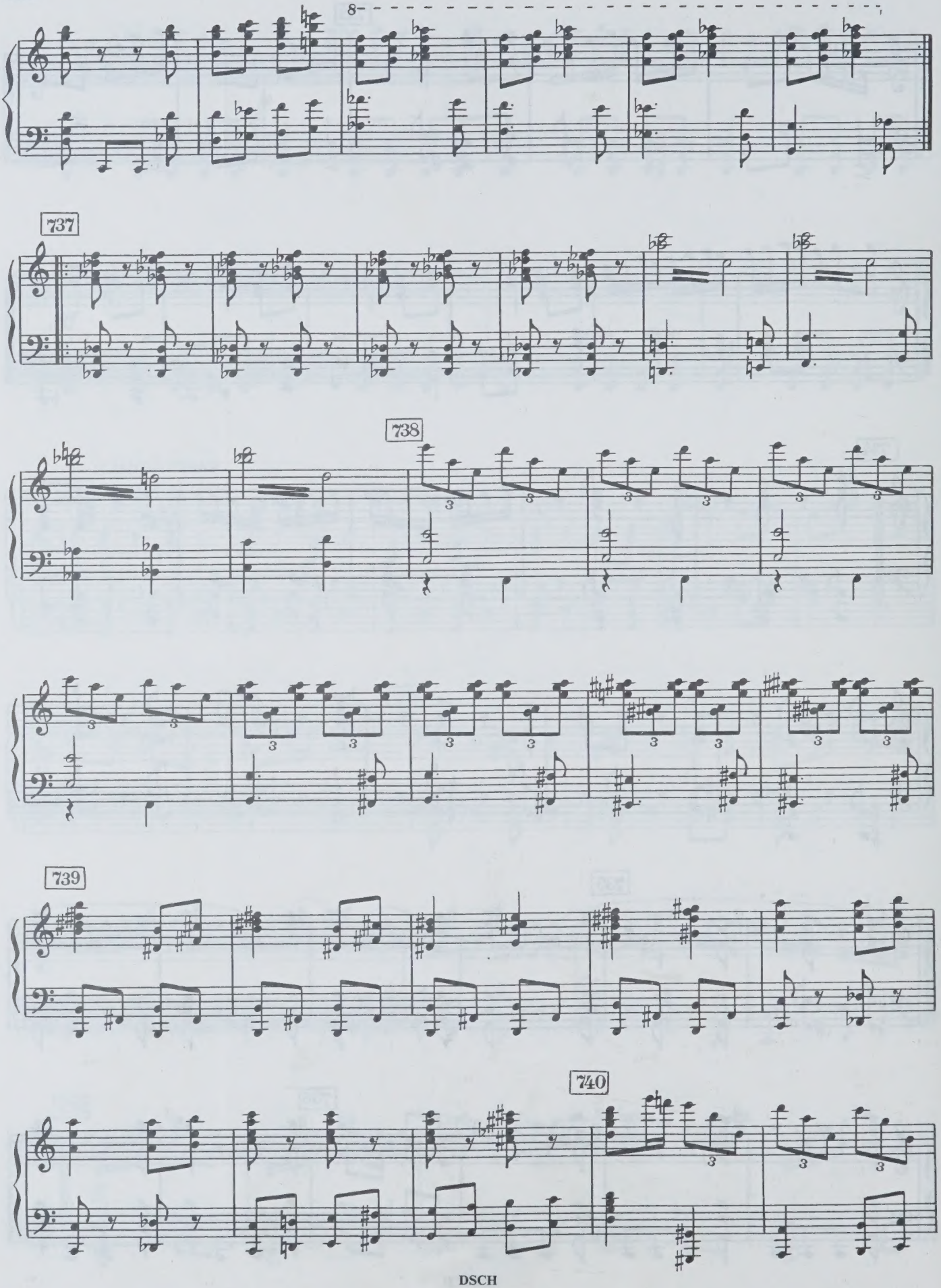


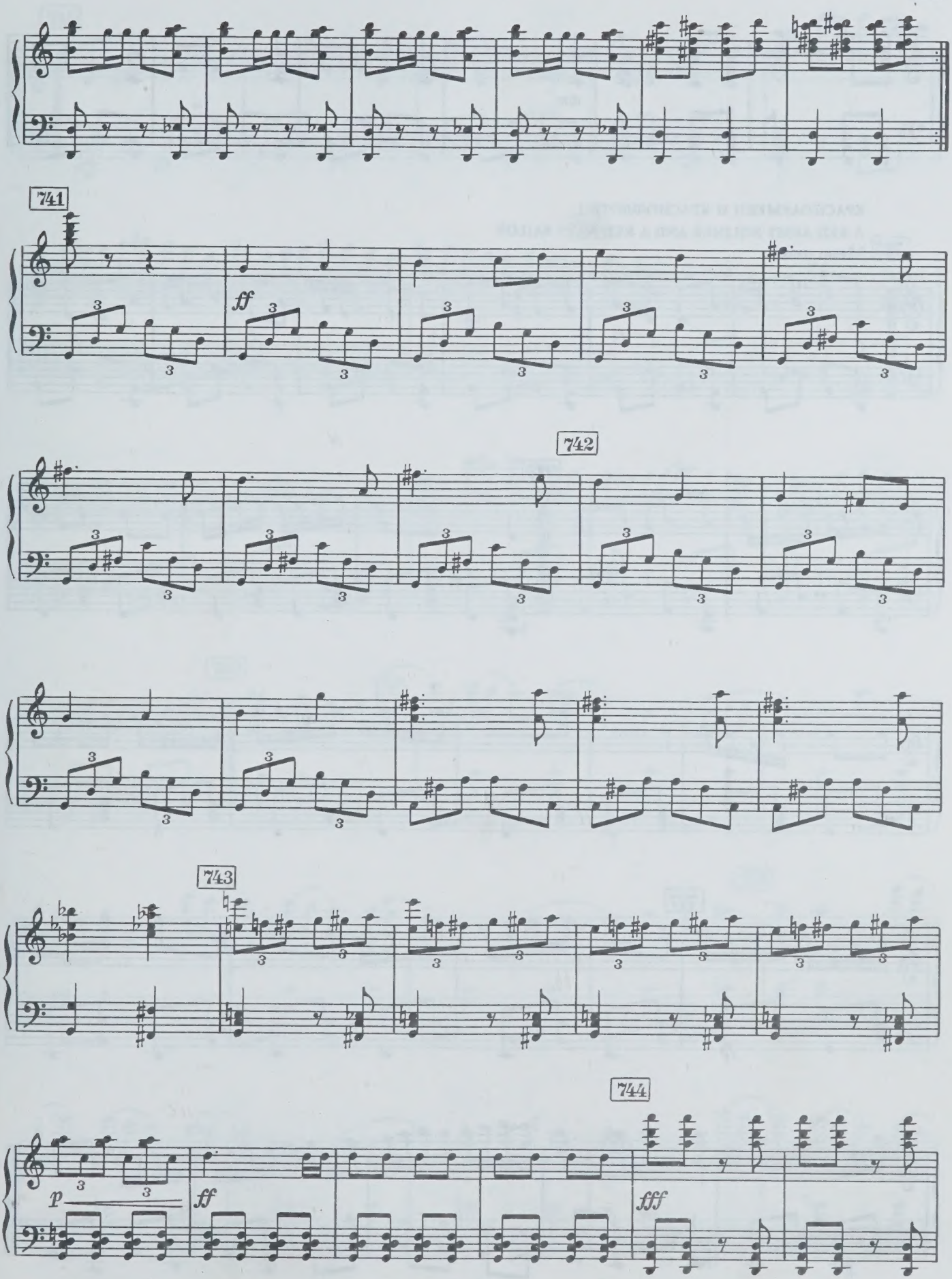


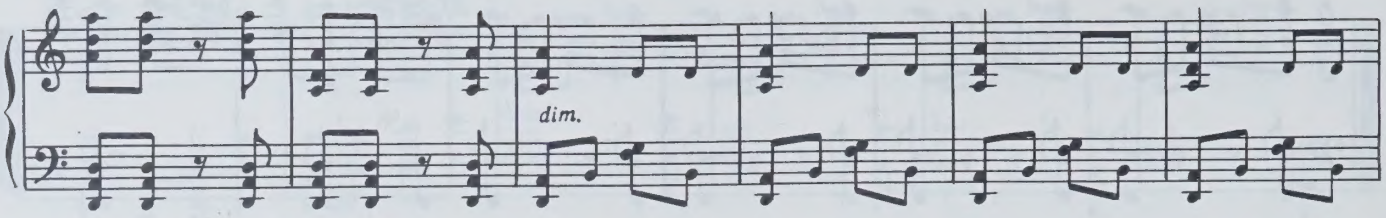
732




733
734
735
736

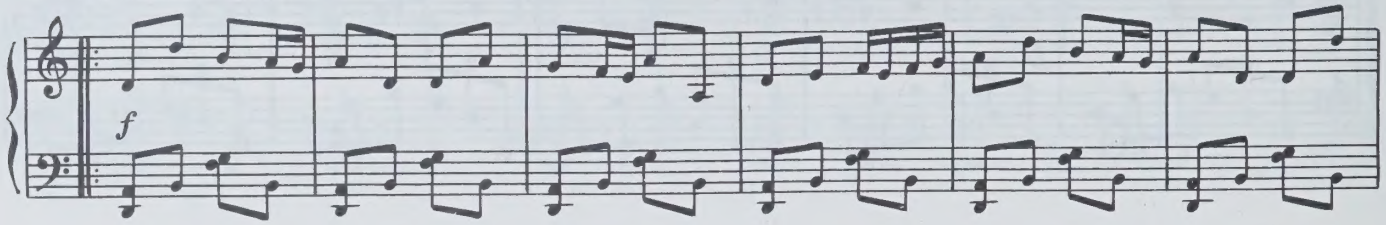

8
737
738
739
740

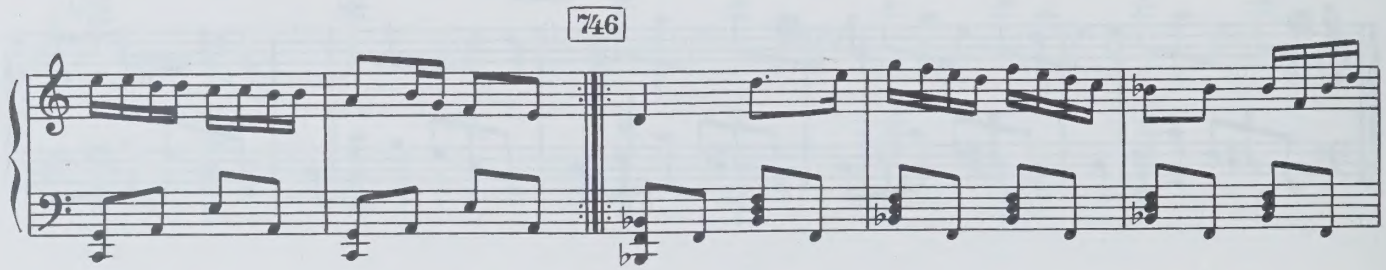

741
ff
742
743
744
p
ff
fff

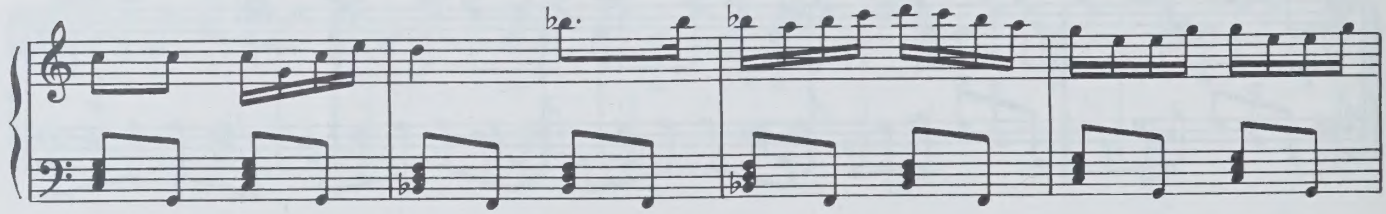


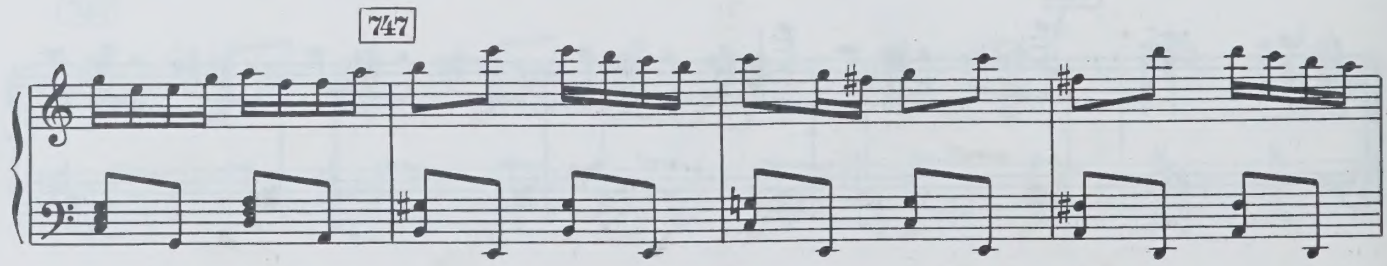
КРАСНОАРМЕЕЦ И КРАСНОФЛОТЕЦ
A RED ARMY SOLDIER AND A RED NAVY SAILOR

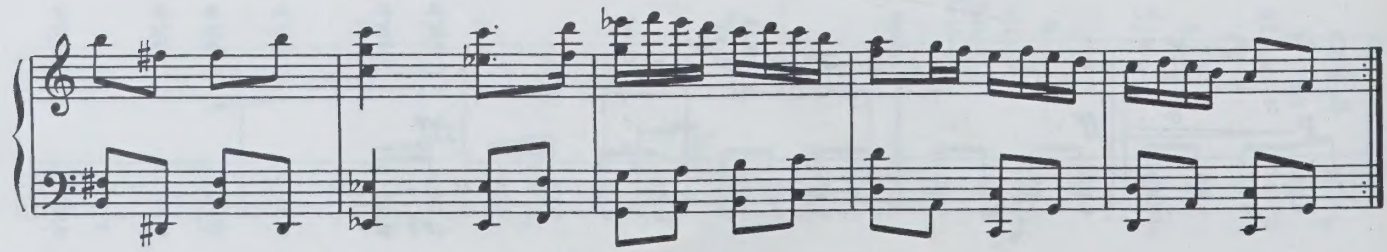
745 Meno mosso

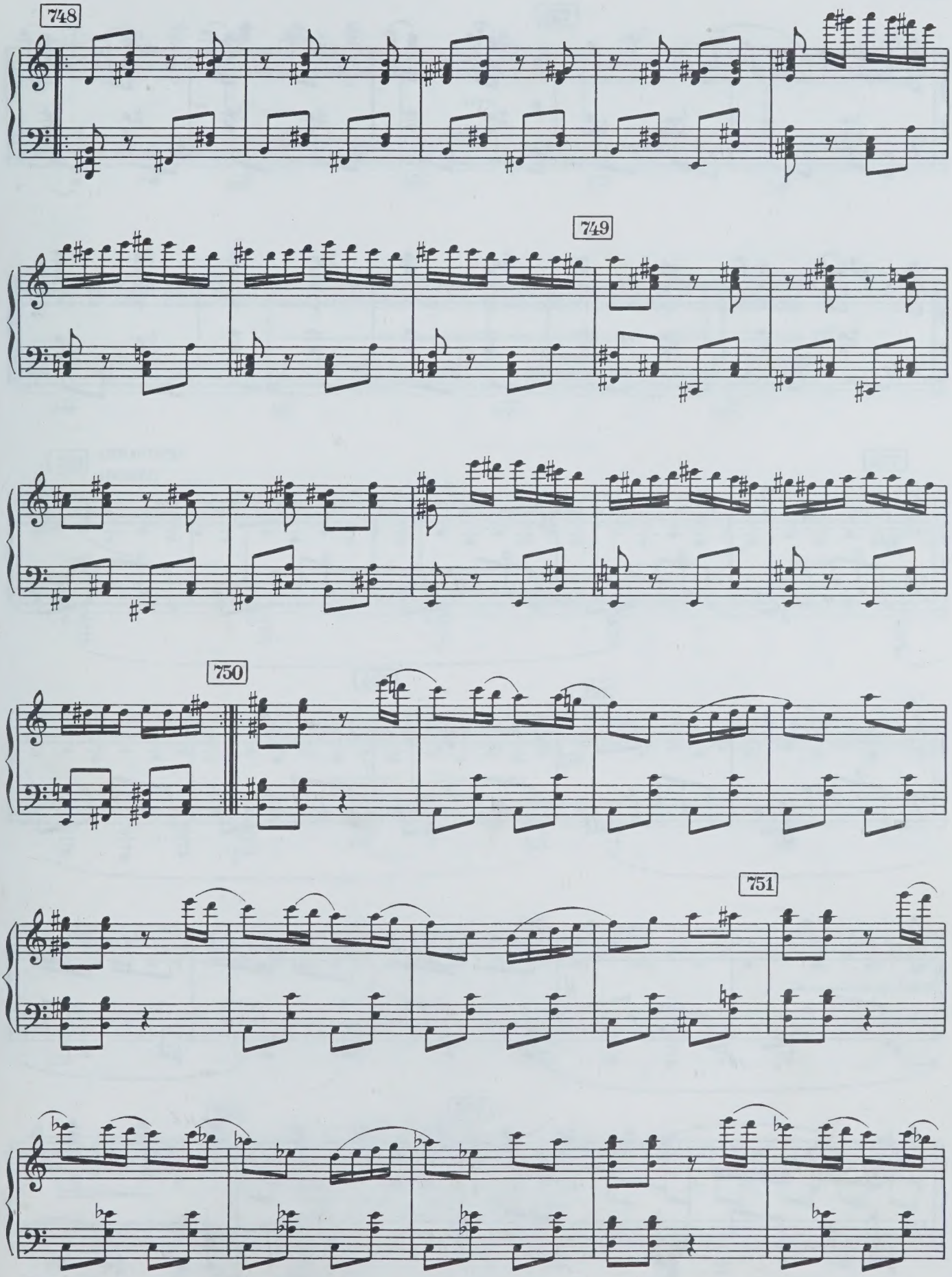


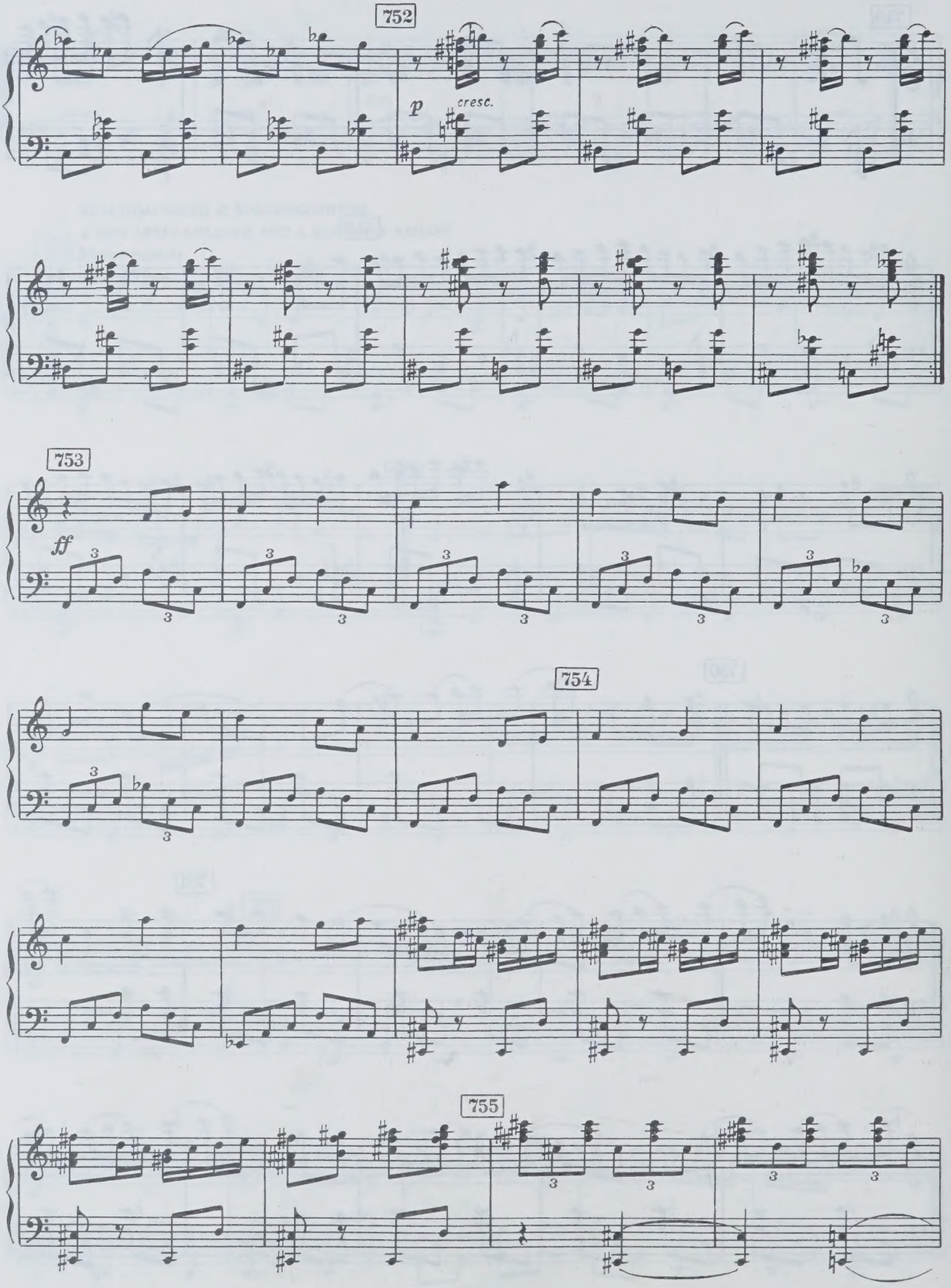


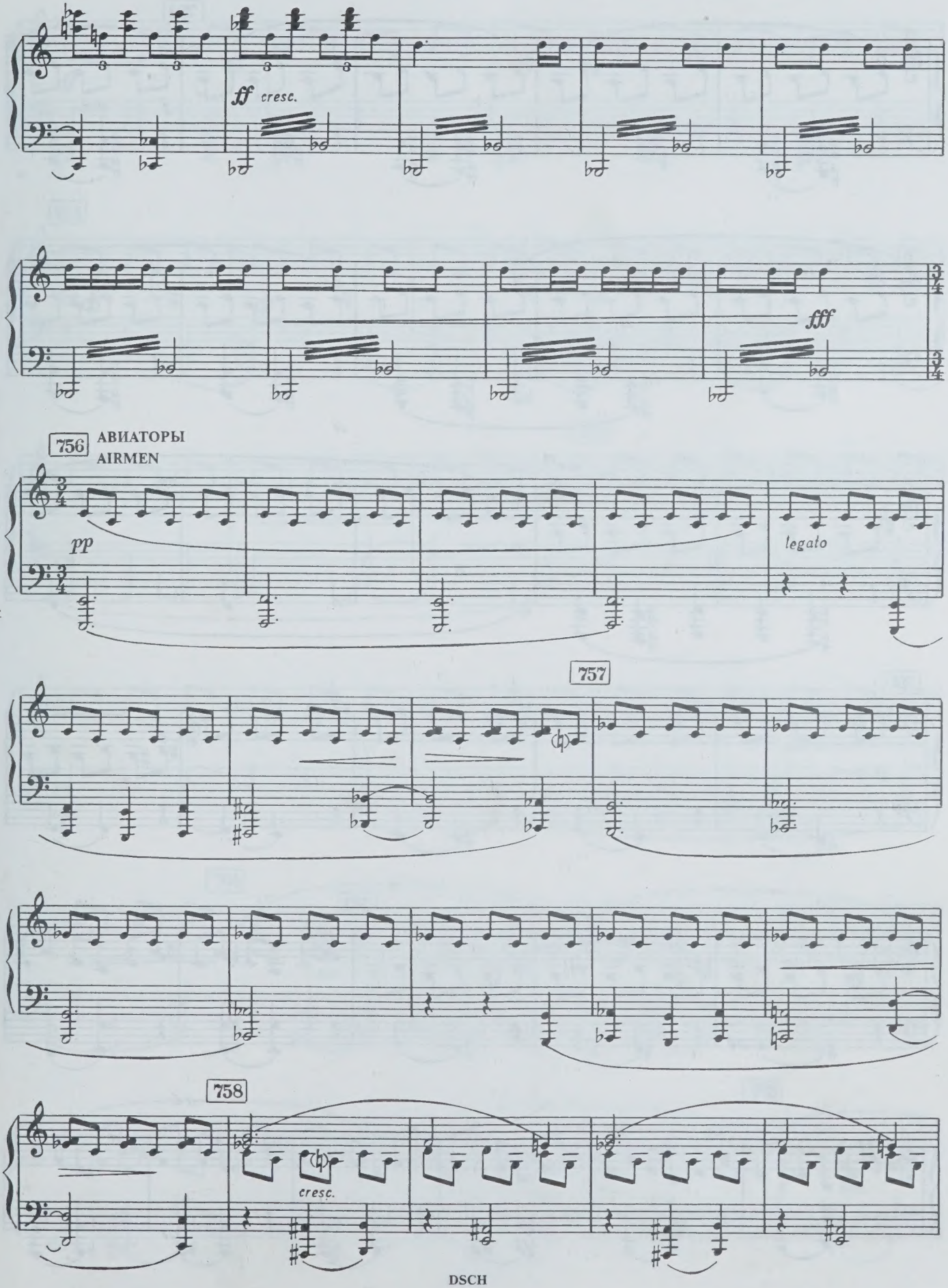


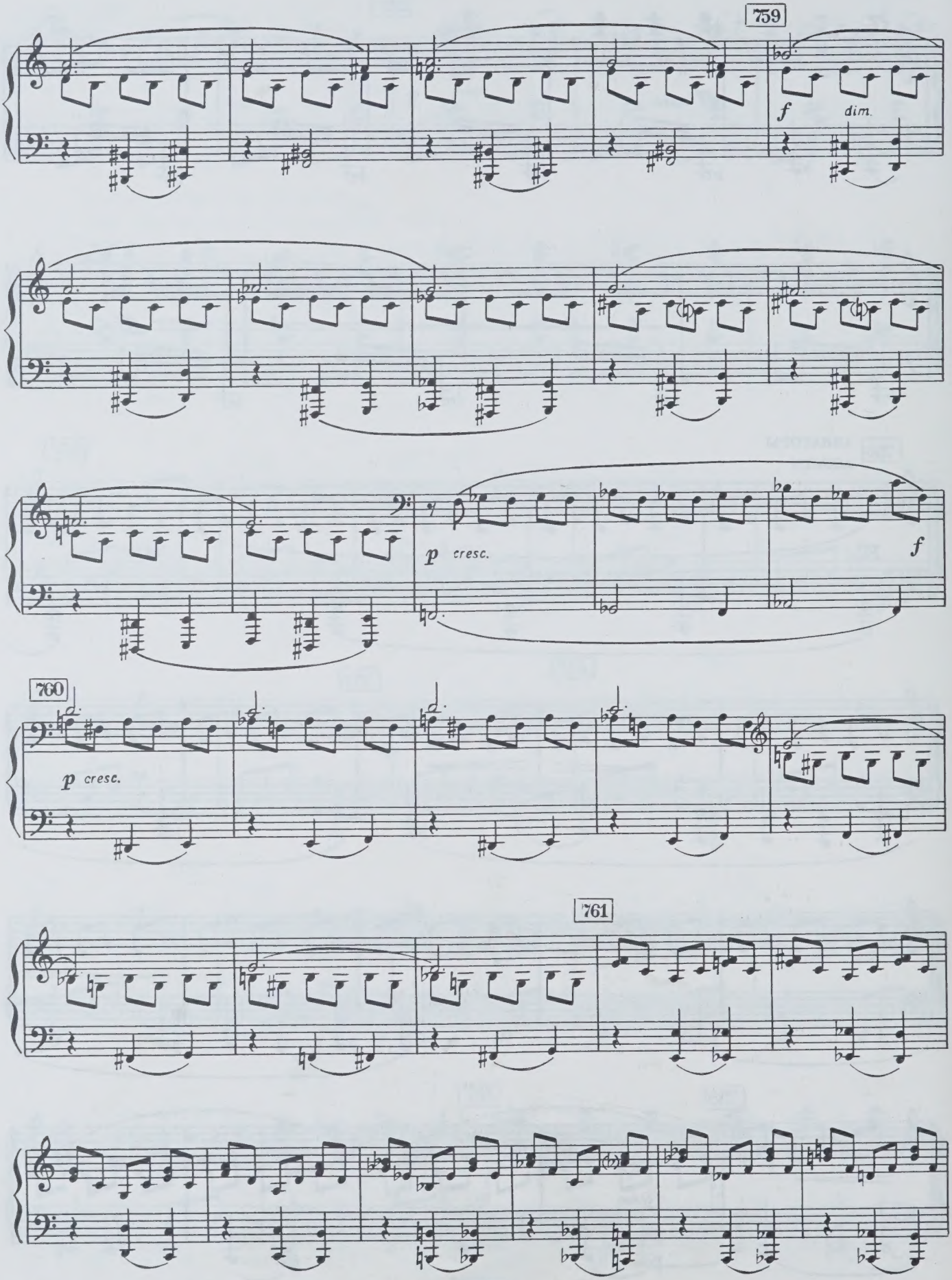


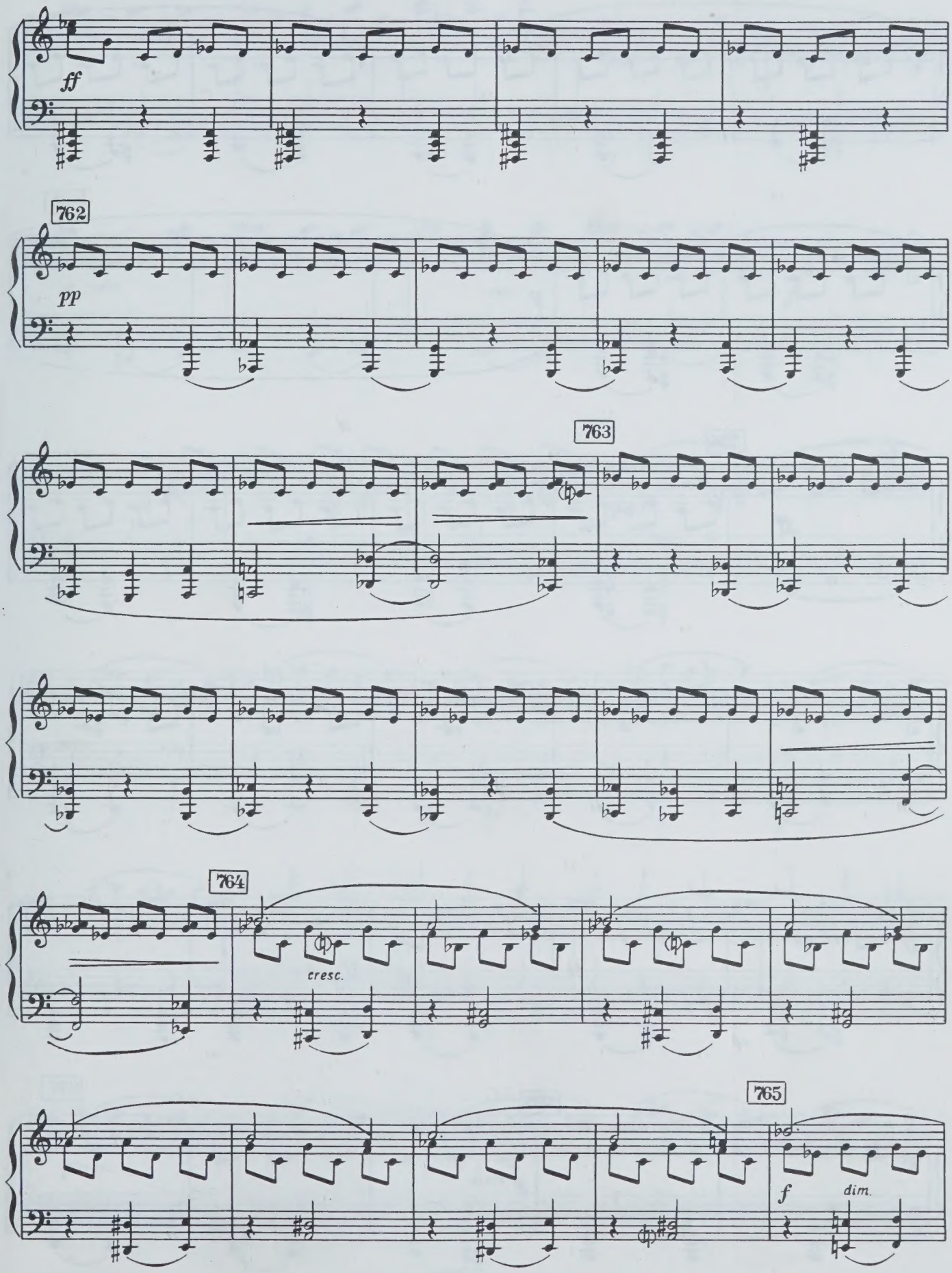


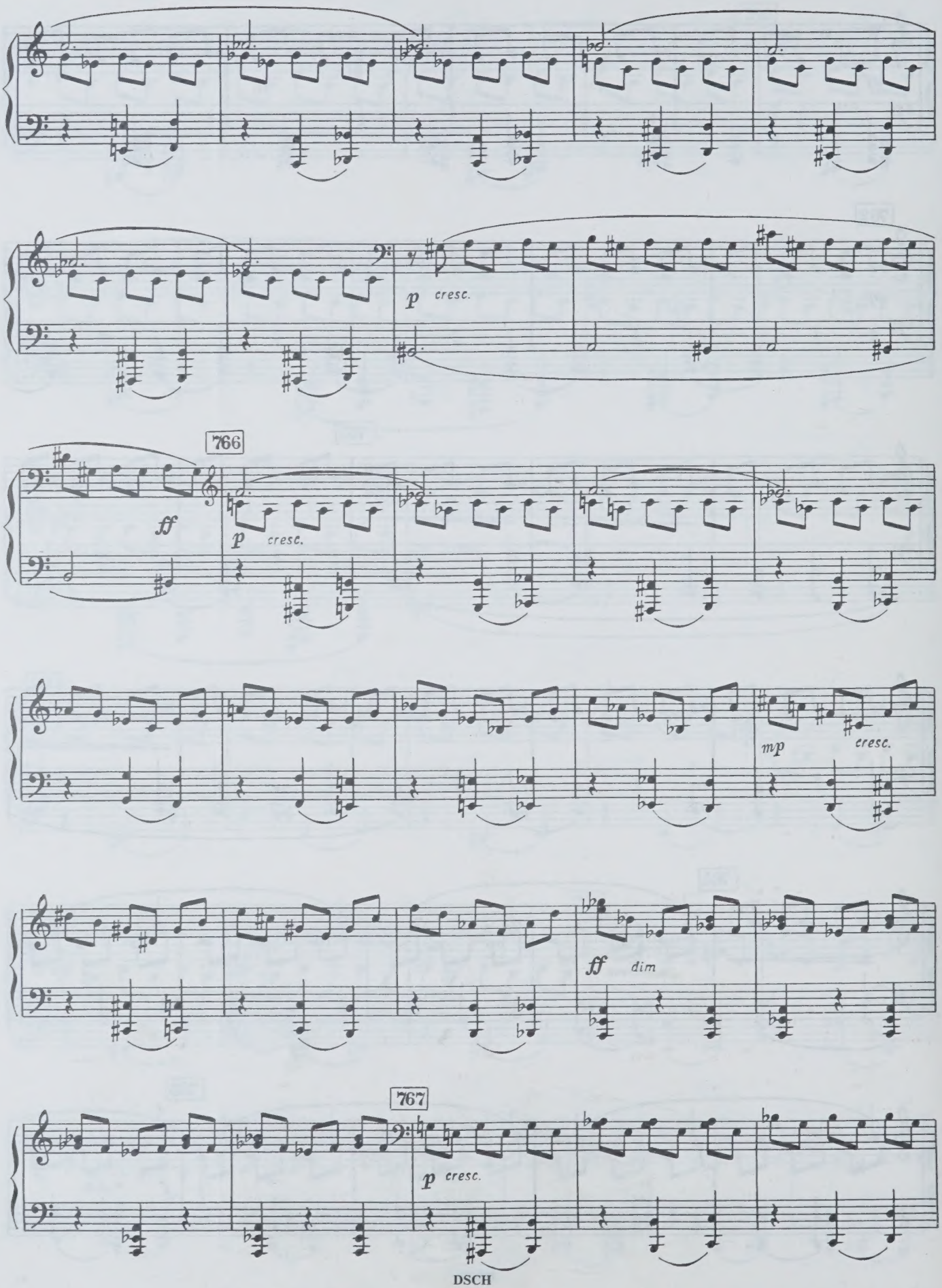

748
749
750
751

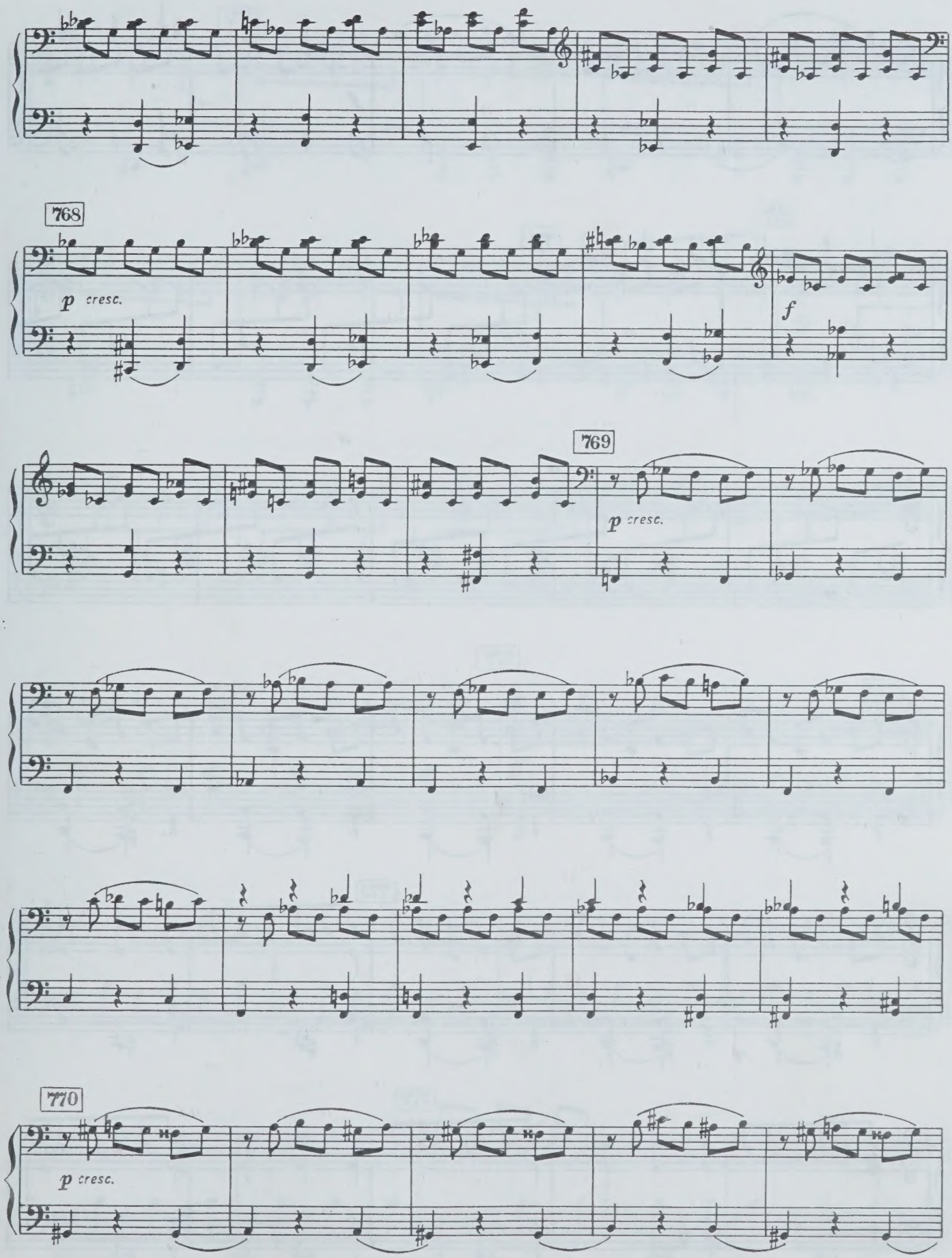

752
p
cresc.
753
ff
754
755

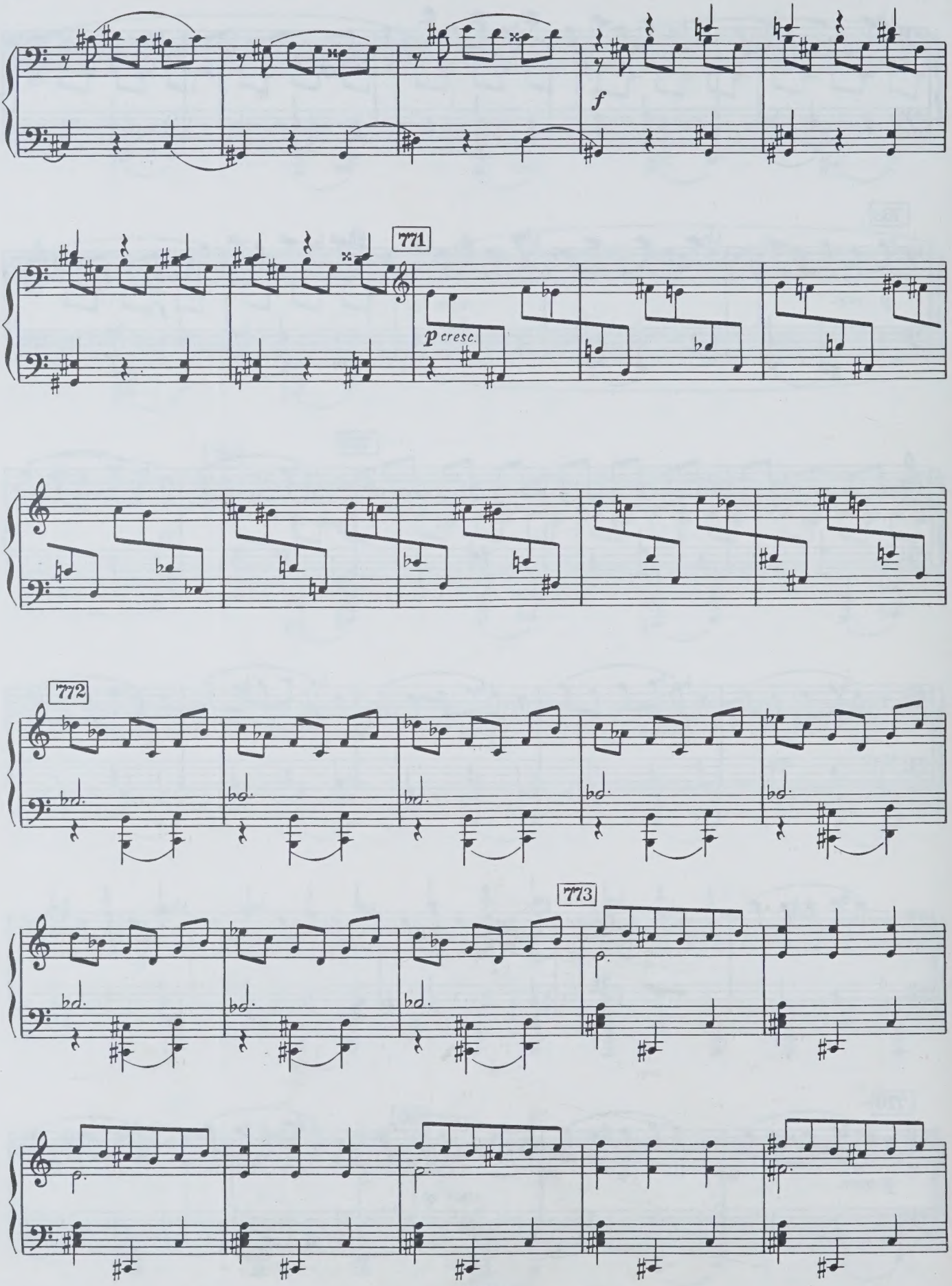

ff cresc.
fff
756
АВИАТОРЫ
AIRMEN
pp
legato
757
758
cresc.

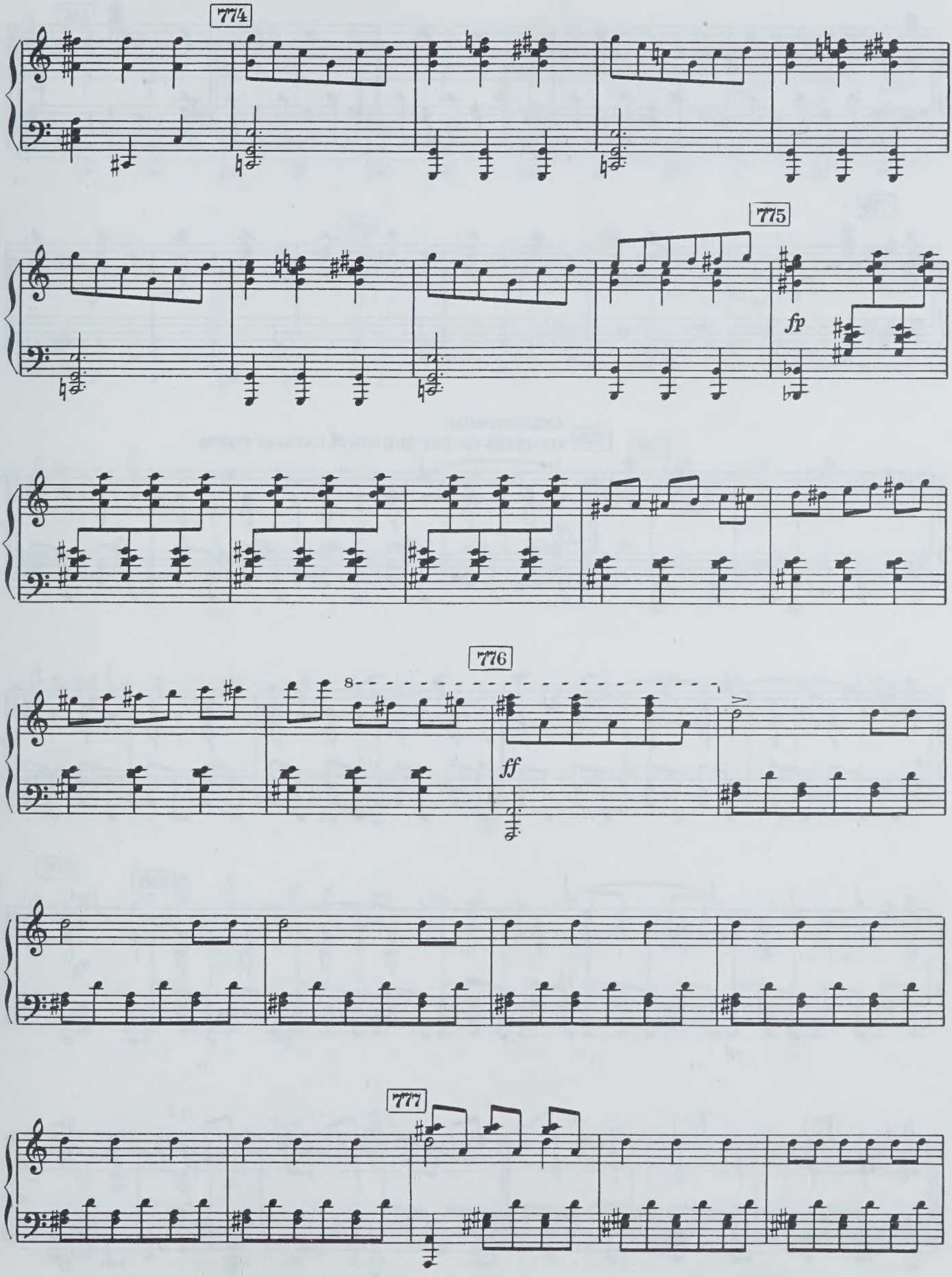

759
f
dim.
p cresc.
f
760
p cresc.
761

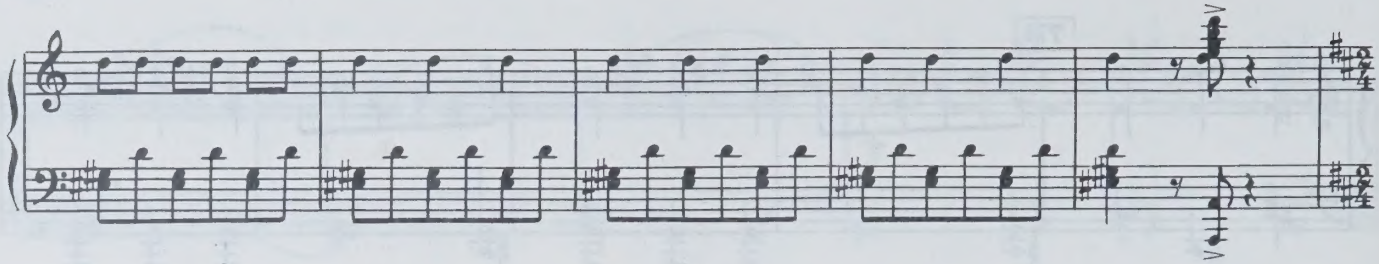

ff
762
pp
763
764
cresc.
765
f
dim.


p cresc.
766
ff
p cresc.
mp cresc.
ff dim
767
p cresc.
DSCH

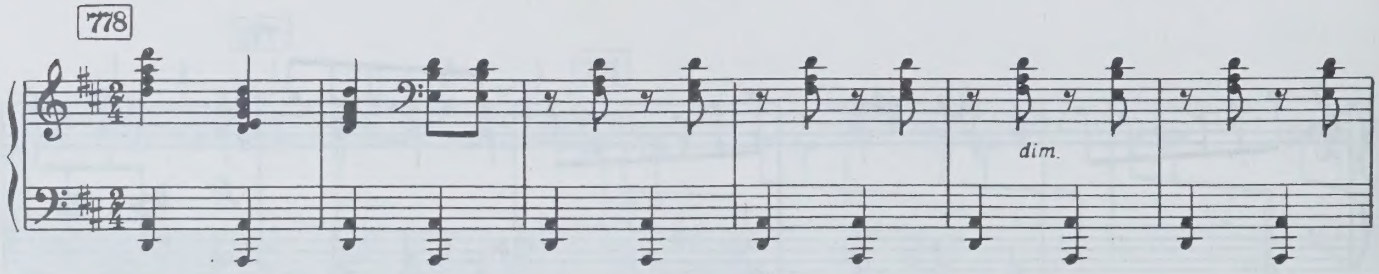

768
p cresc.
f
769
p cresc.
770
p cresc.


f
771
p cresc.
772
773

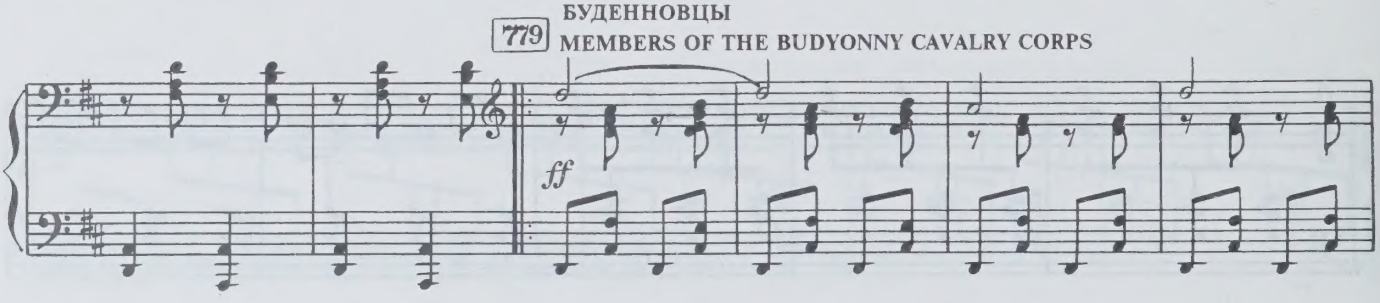

774
775
fp
776
8
ff
777

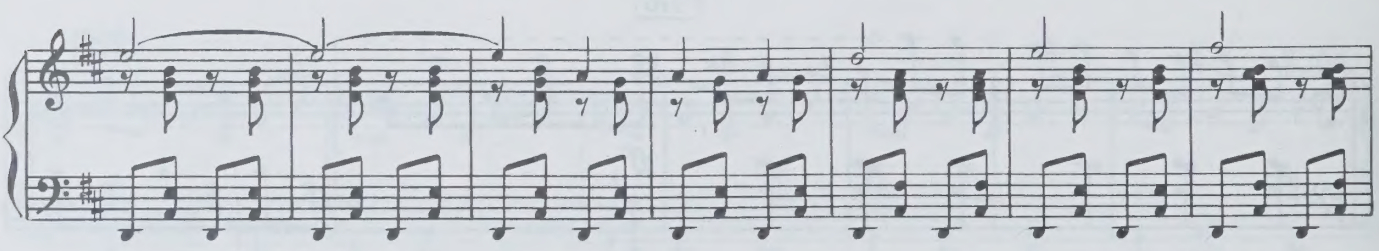


778

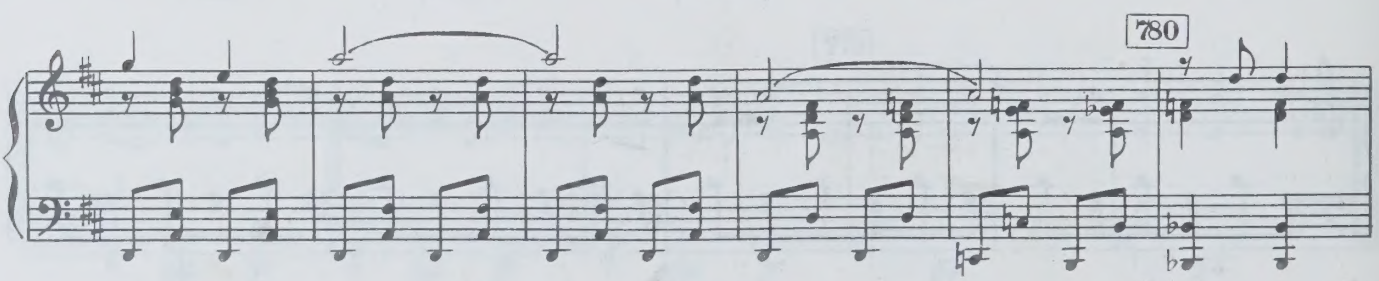


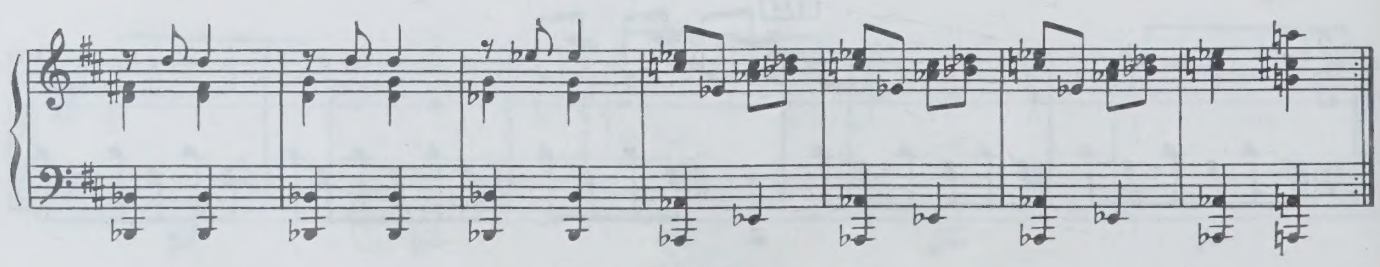
БУДЕННОВЦЫ
779 MEMBERS OF THE BUDYONNY CAVALRY CORPS

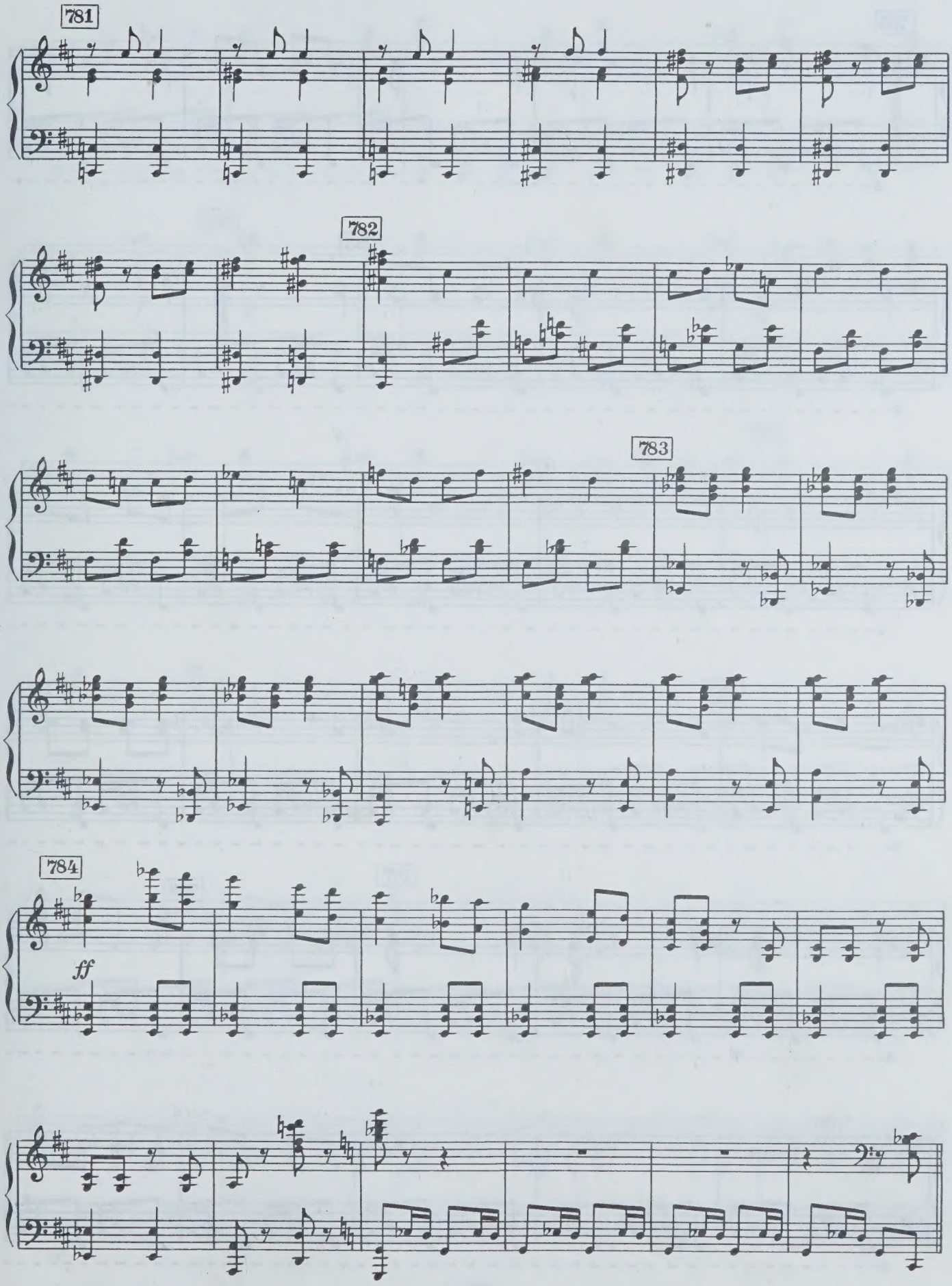


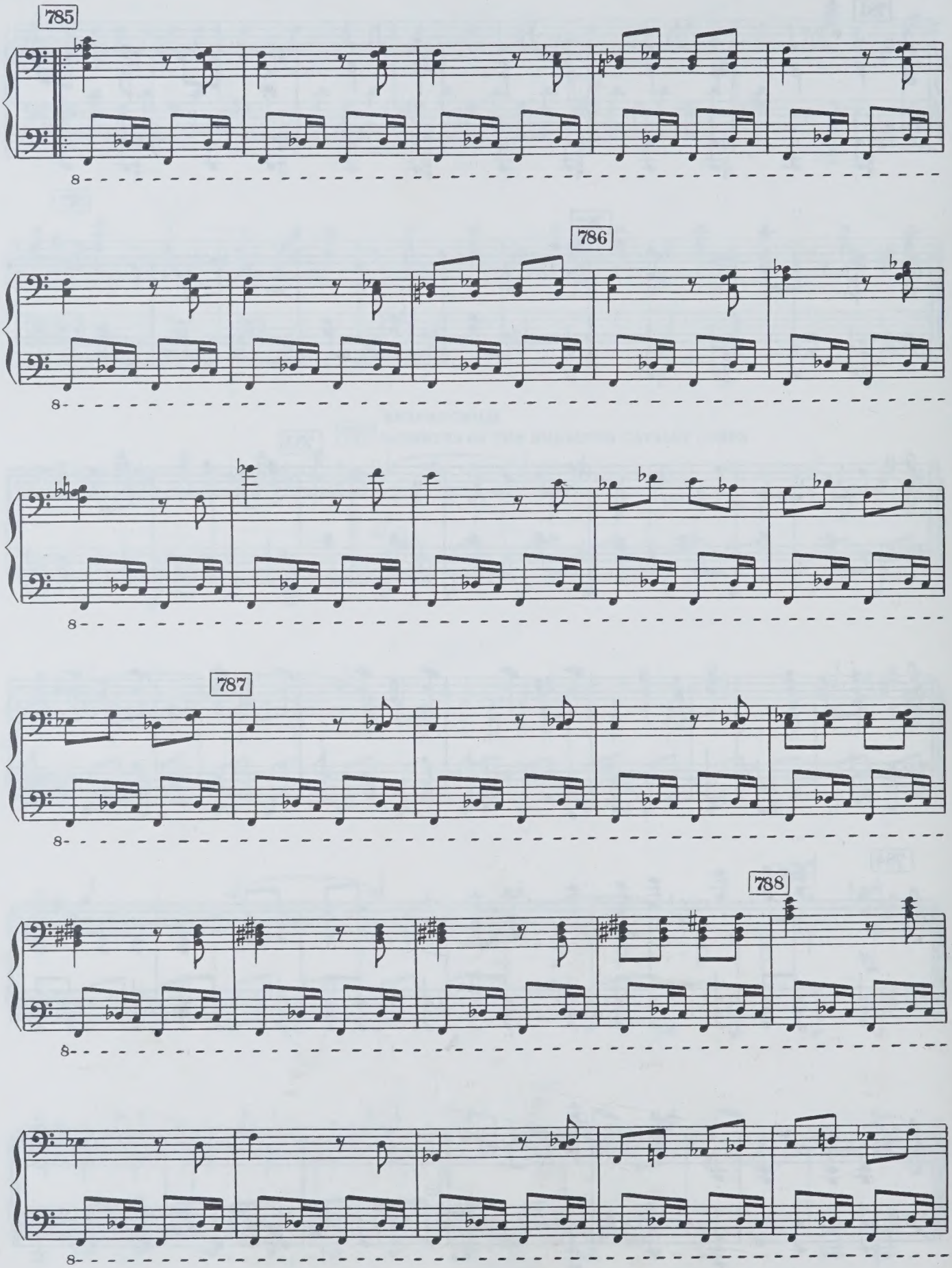


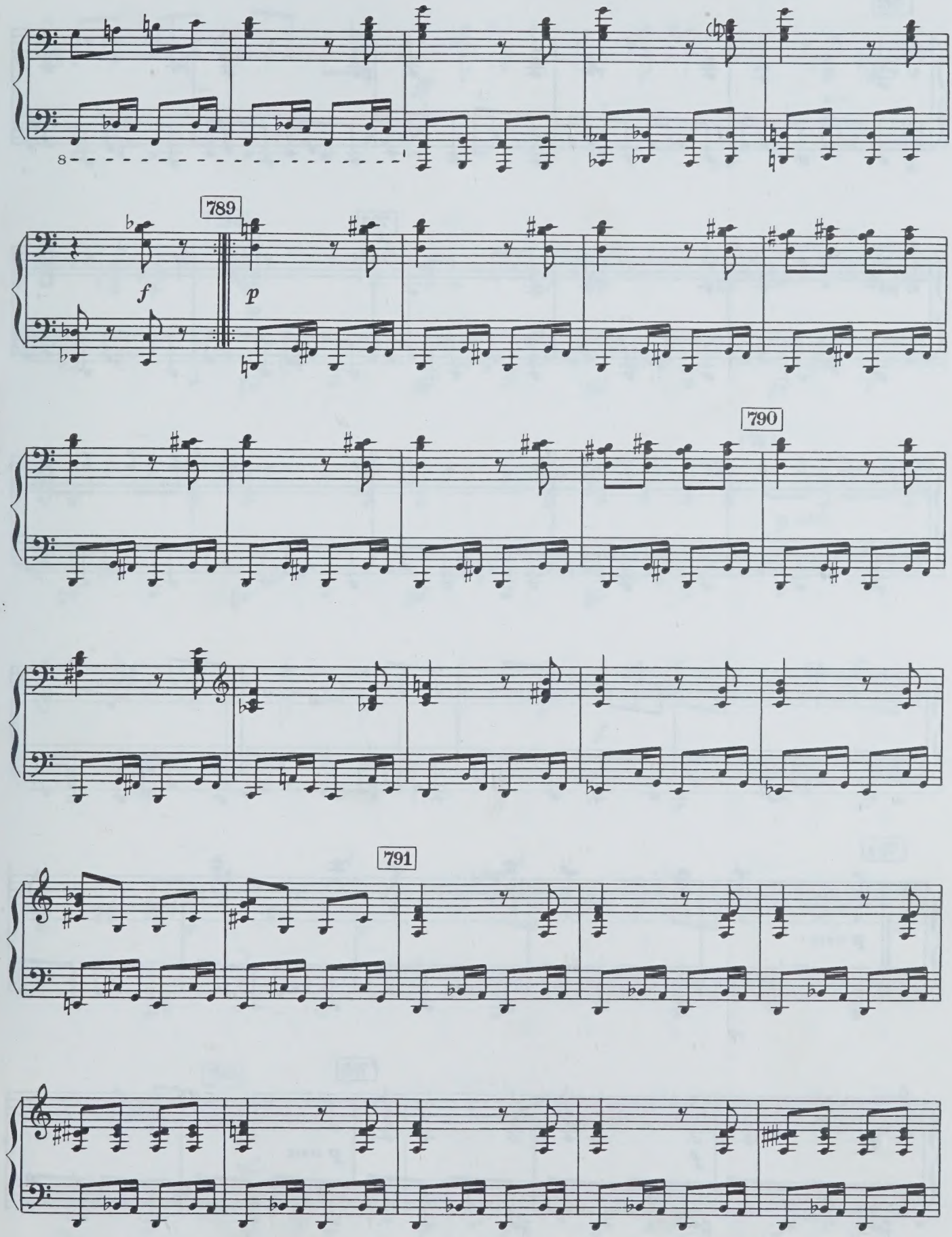
780

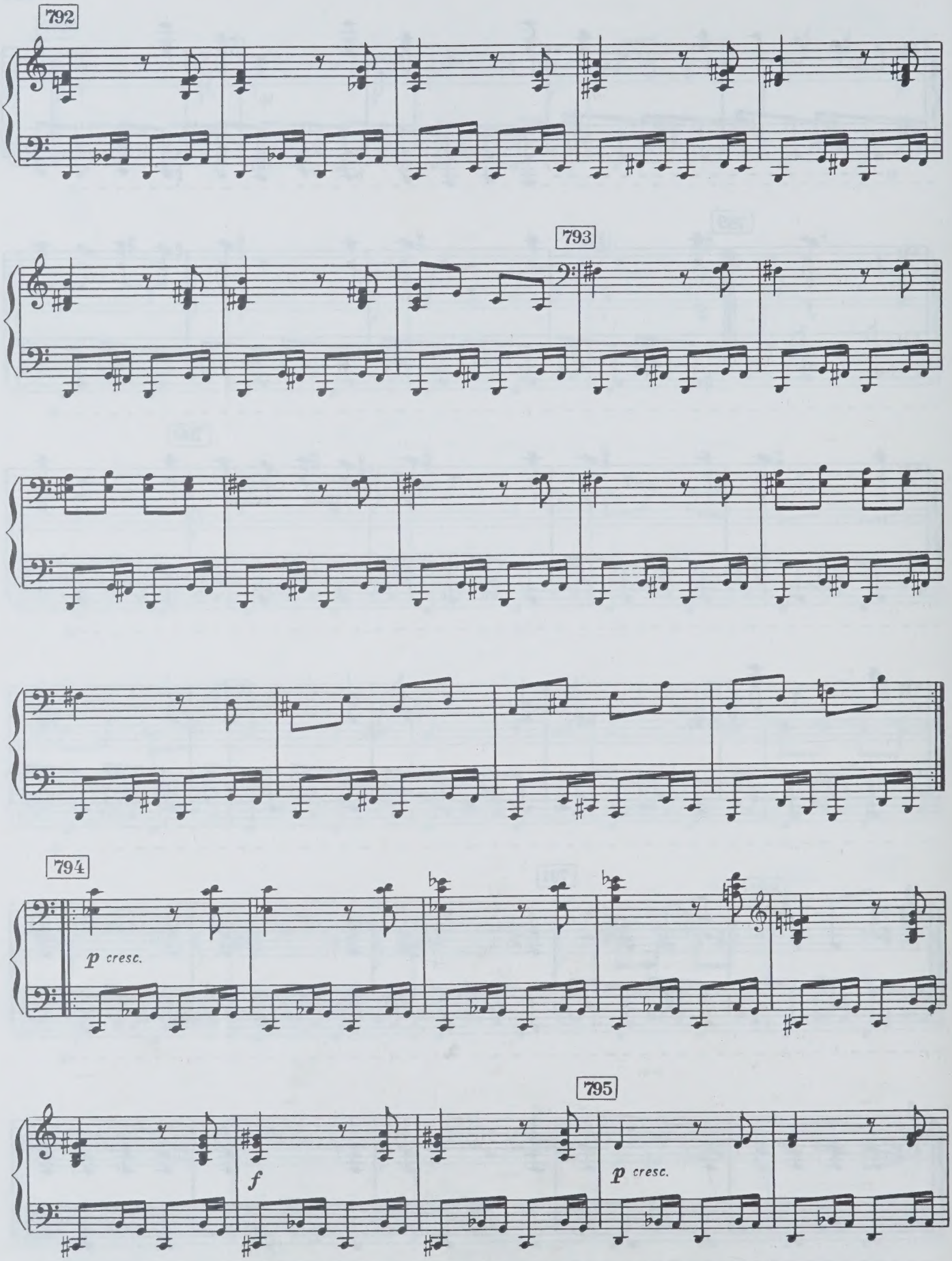


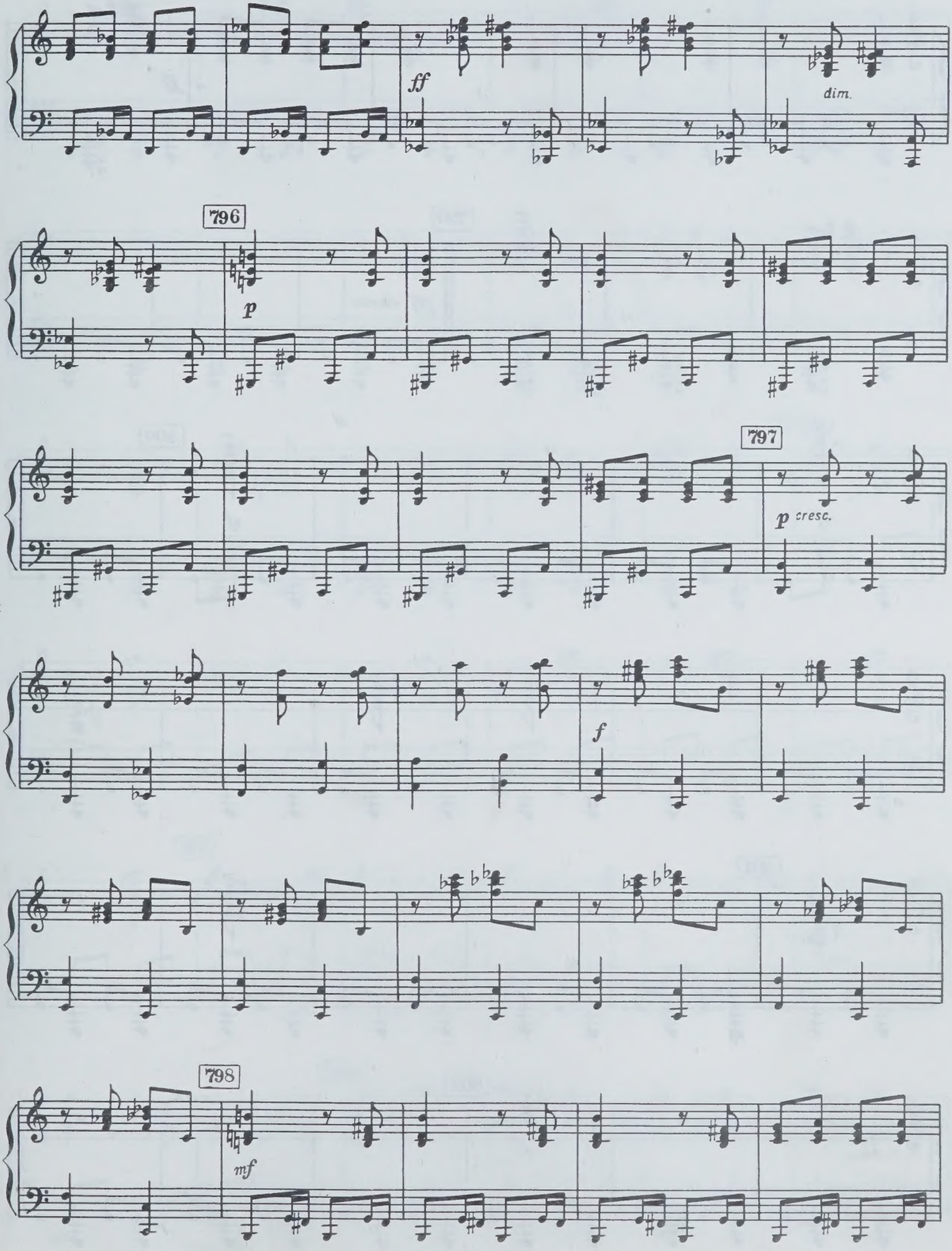


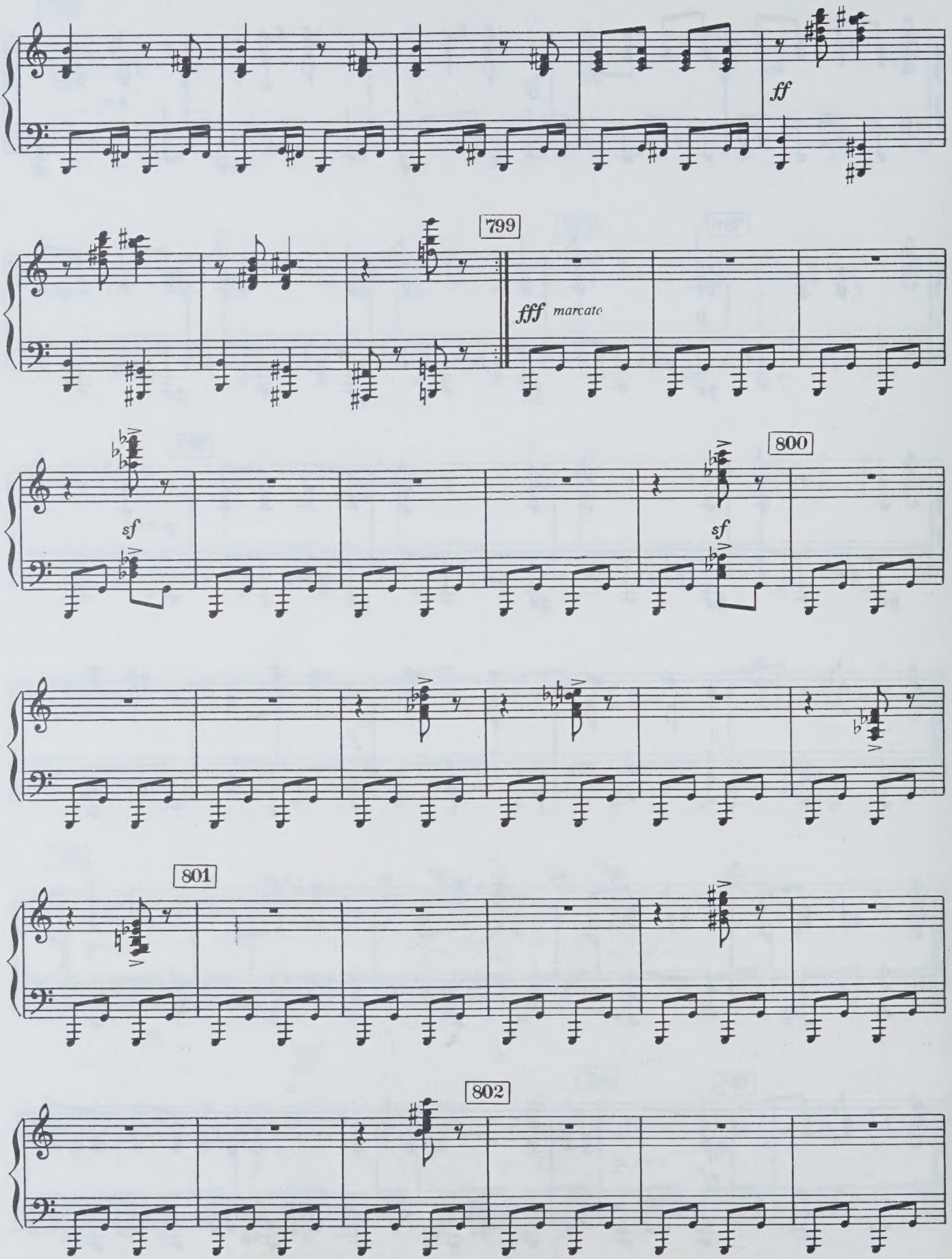

781
782
783
784
ff

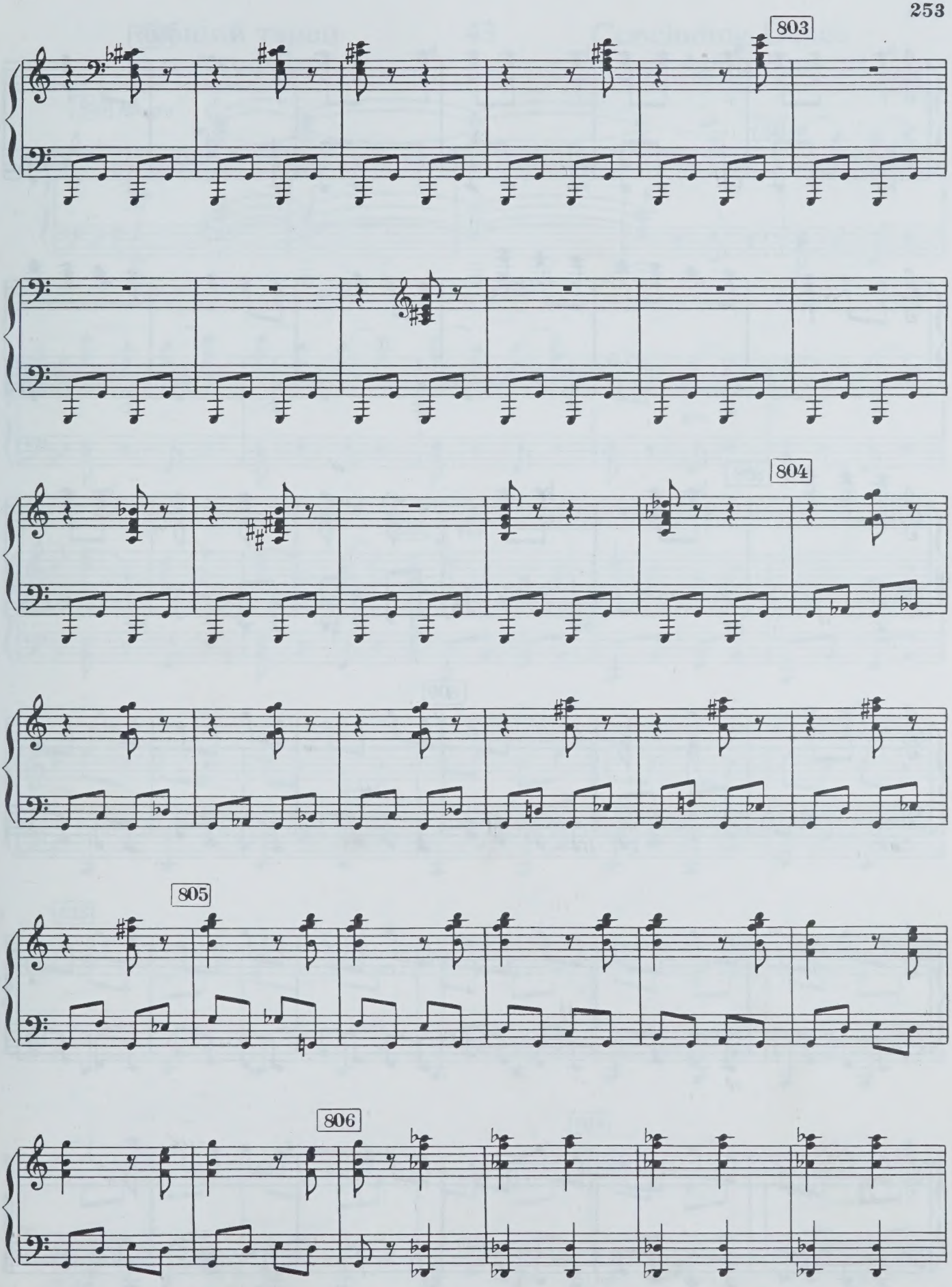

785
786
787
788
8

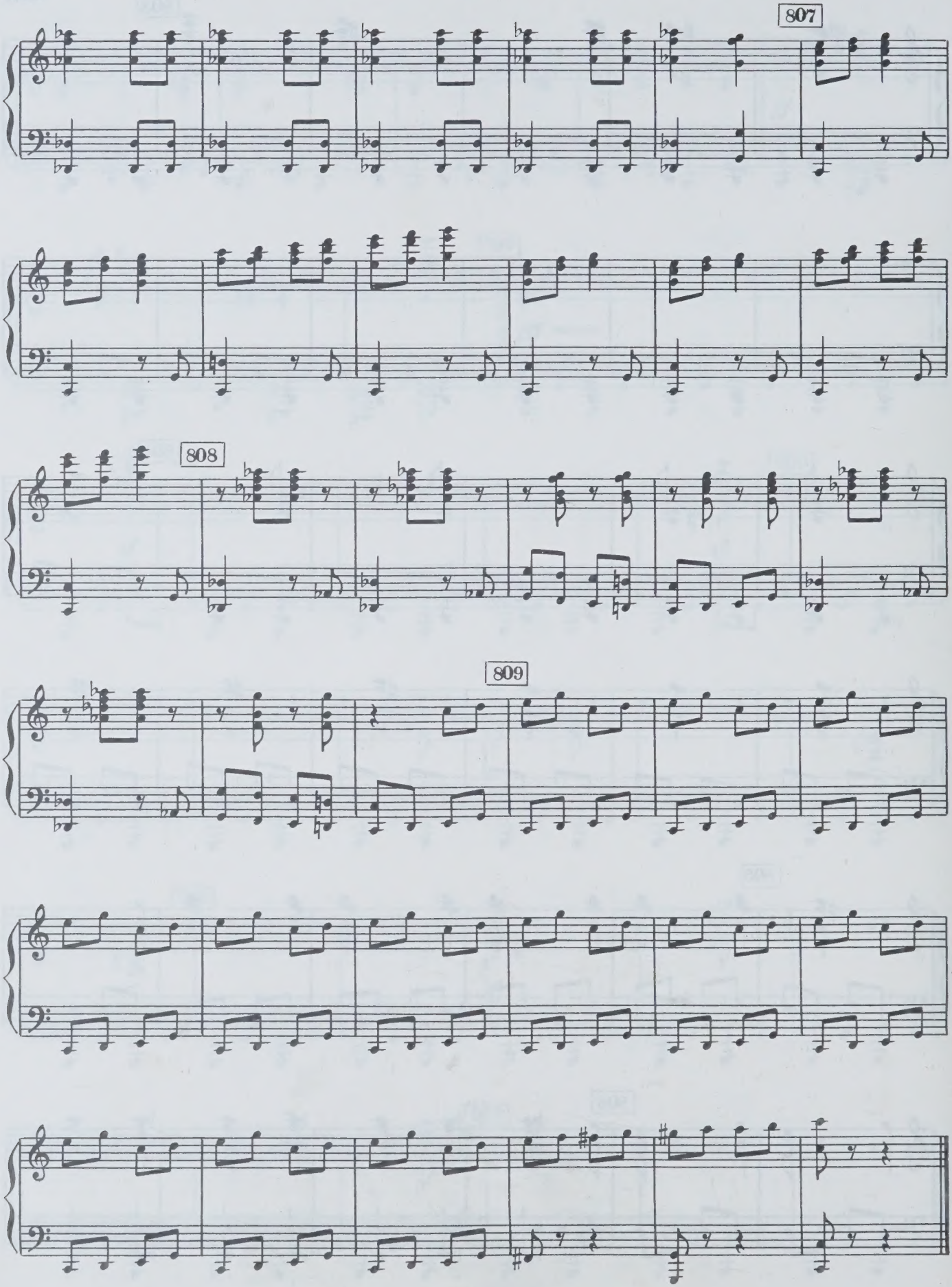

8
789
f
p
790
791


792
793
794
p cresc.
795
f
p cresc.

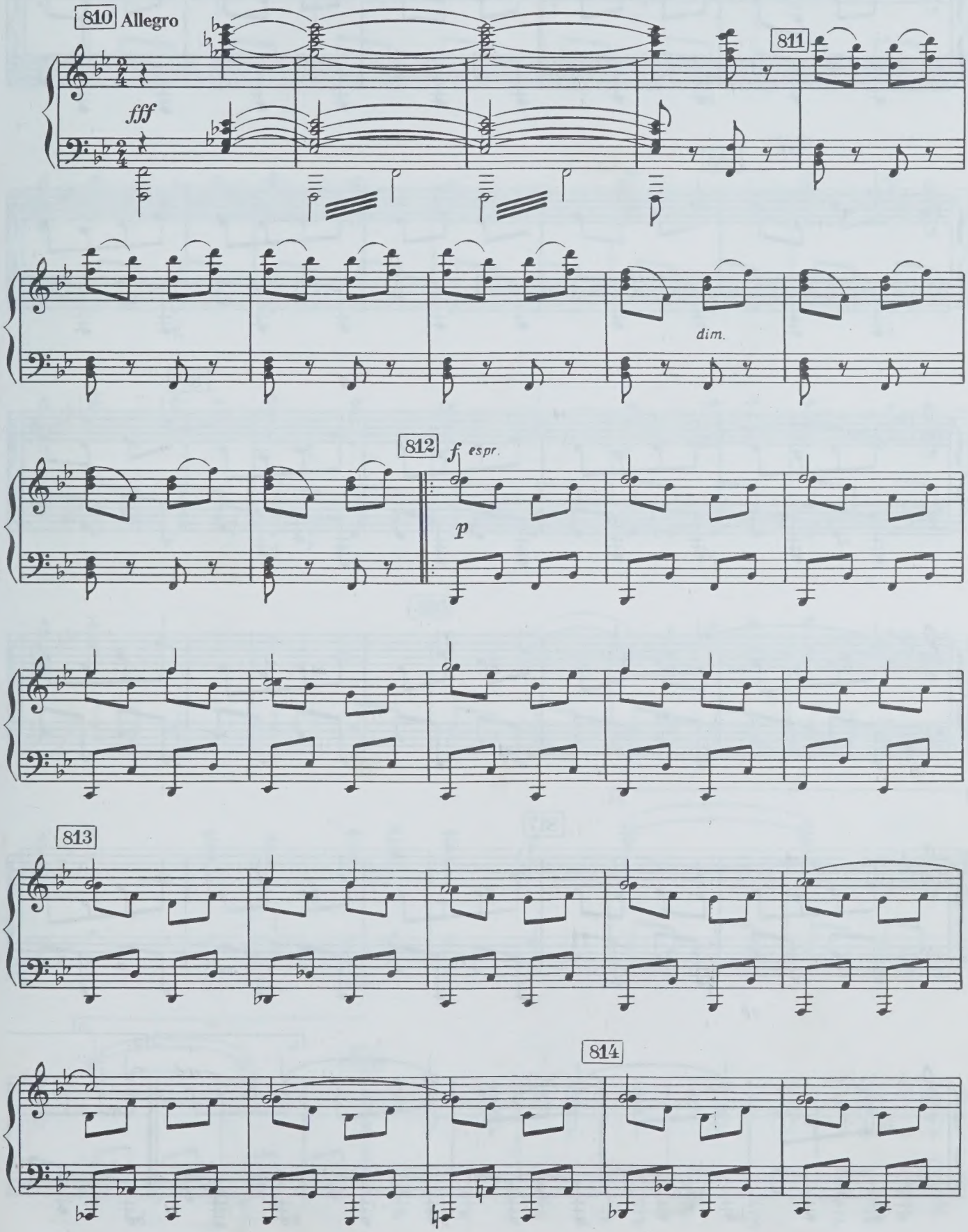

ff
dim.
796
p
797
p cresc.
f
798
mf

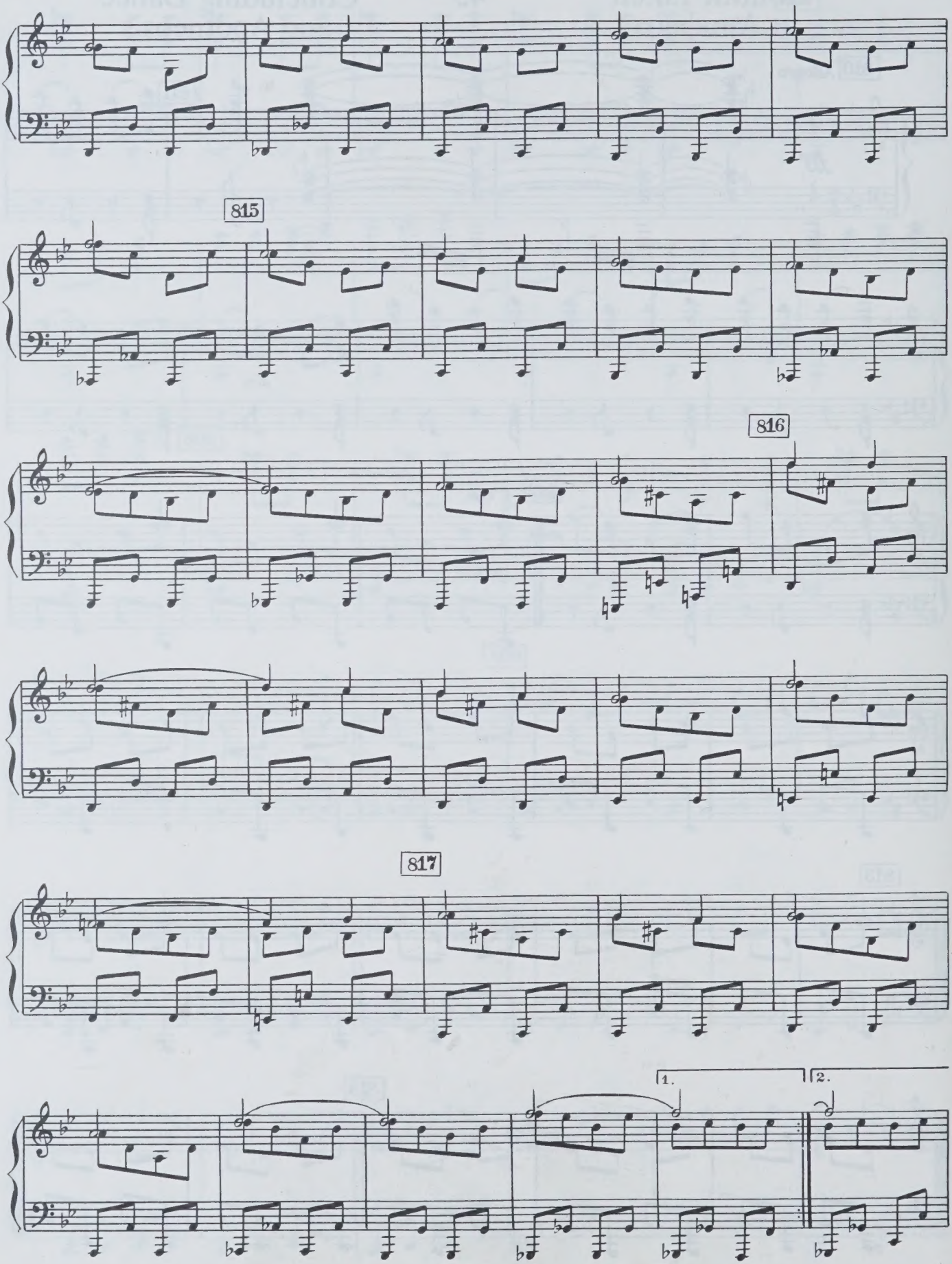

ff
799
fff marcato
800
sf
sf
801
802

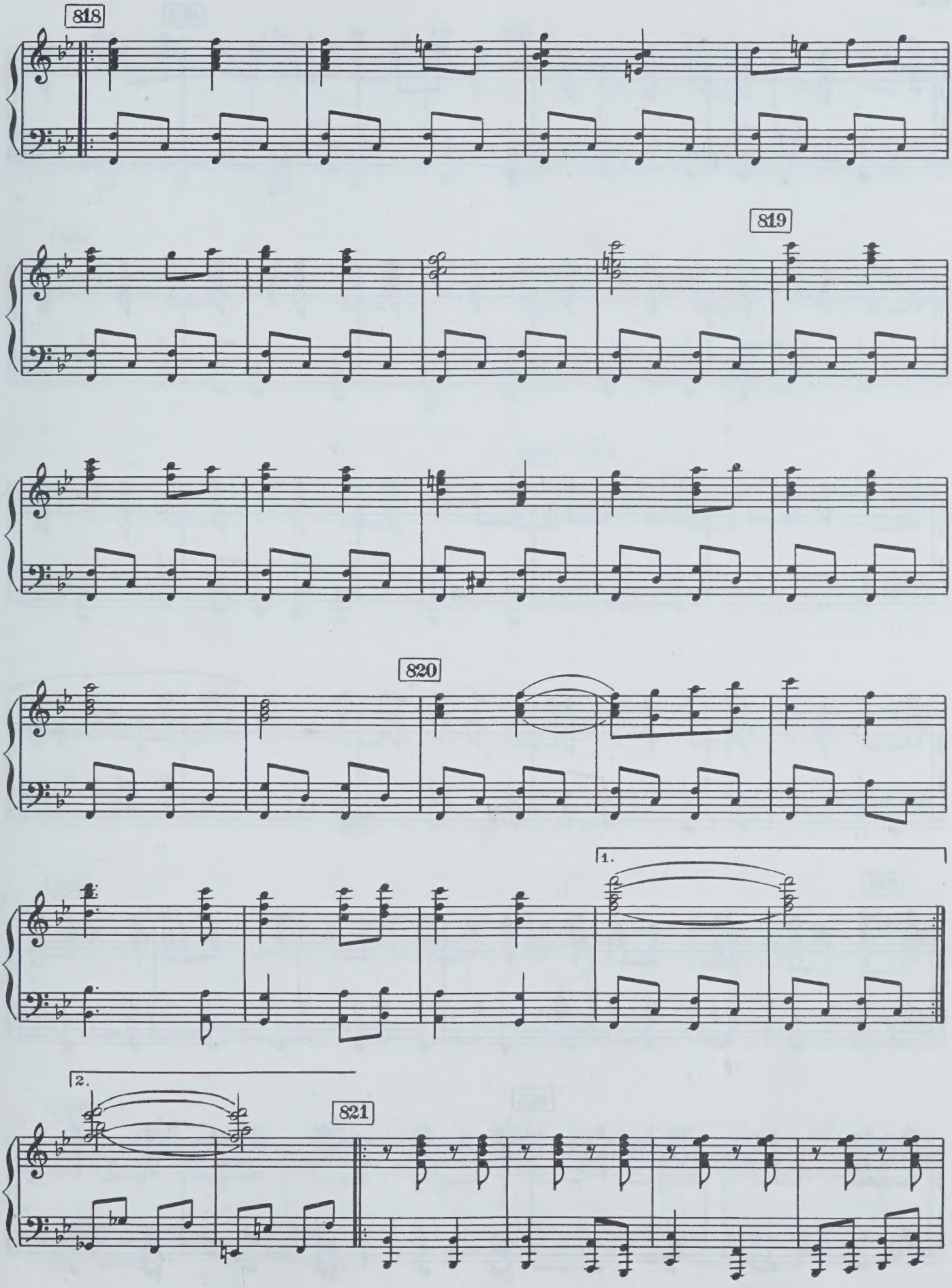

803
804
805
806

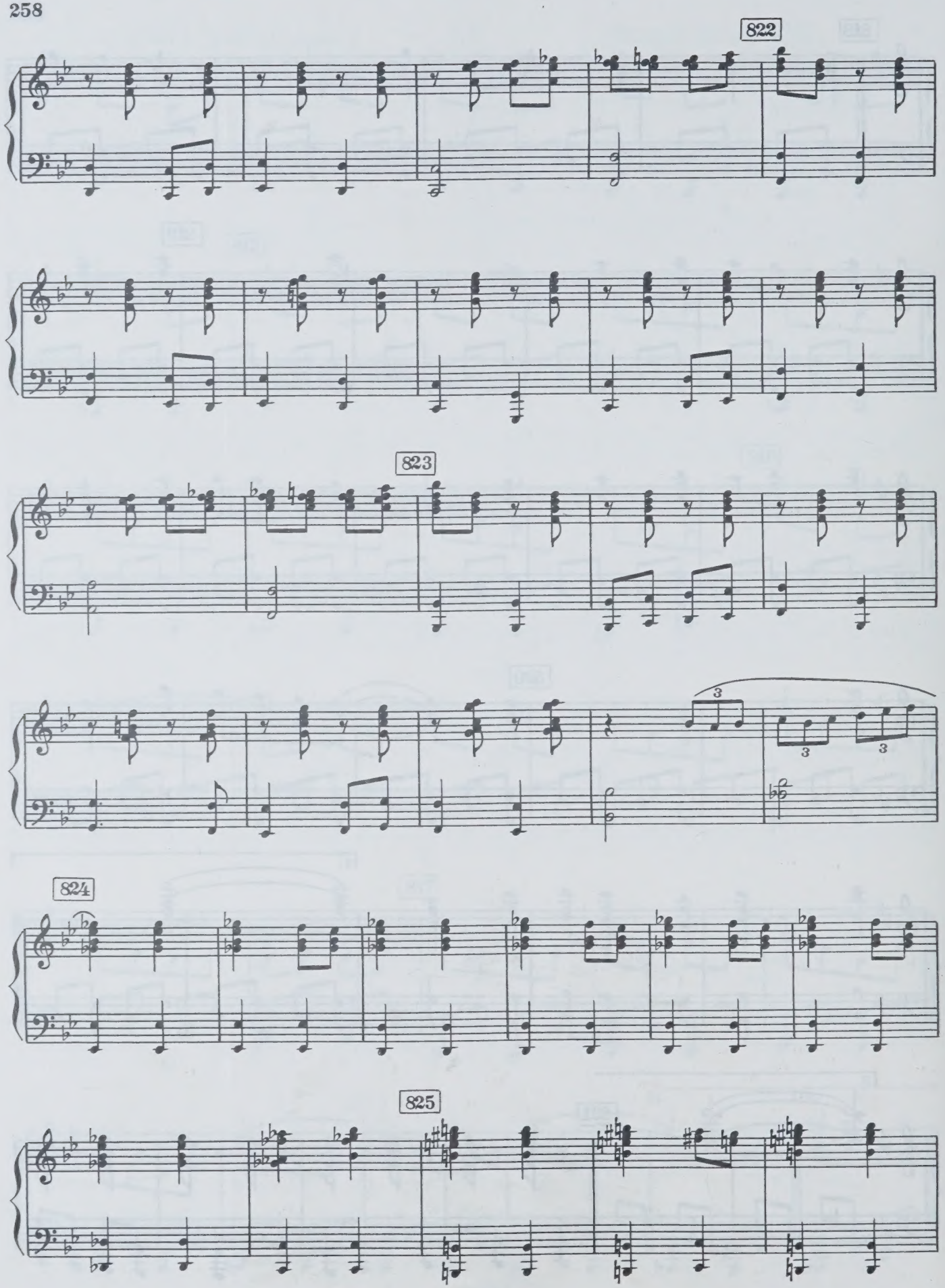

807
808
809

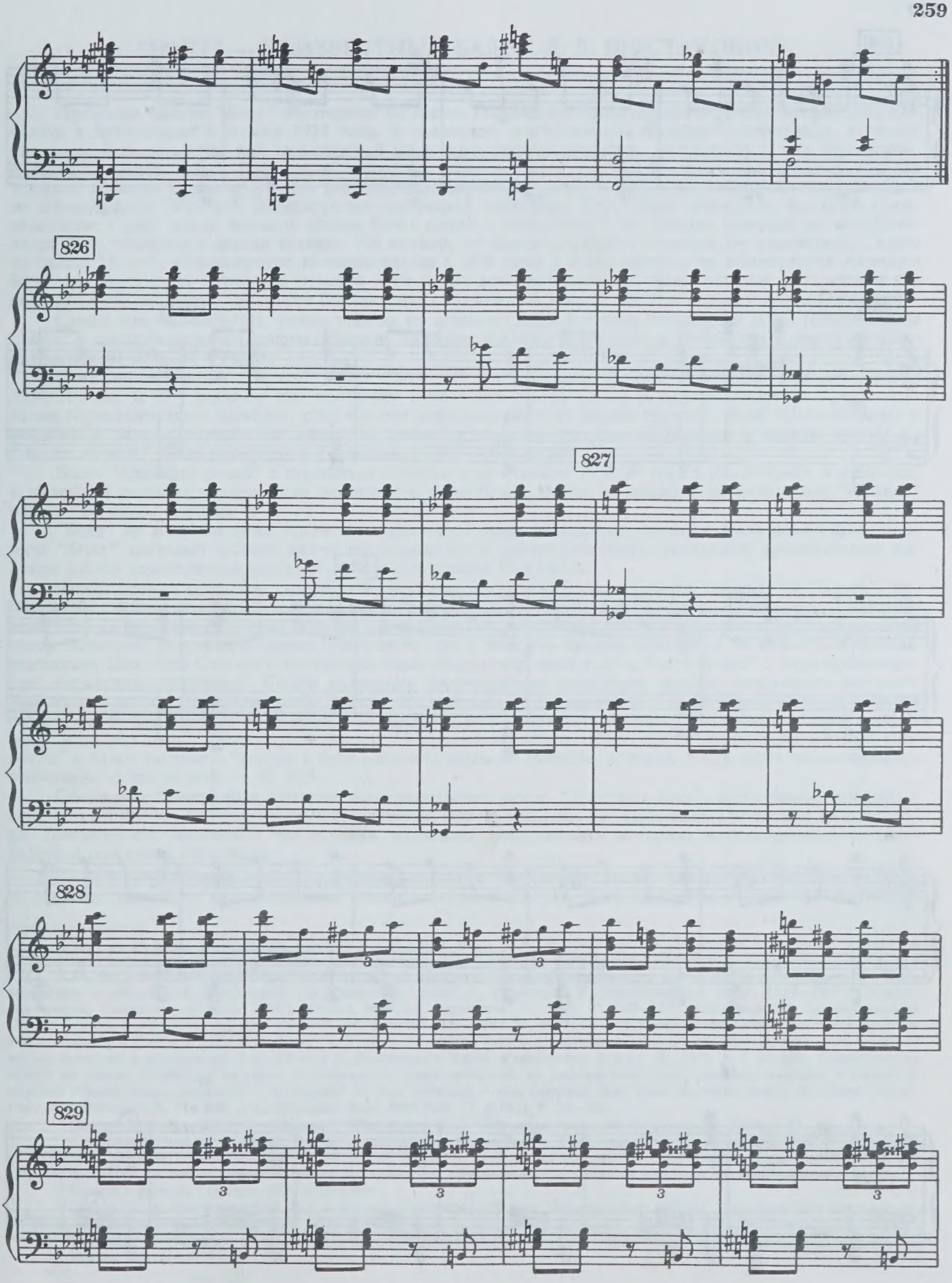
Общий танец и Апофеоз 43 Concluding Dance and Apotheosis

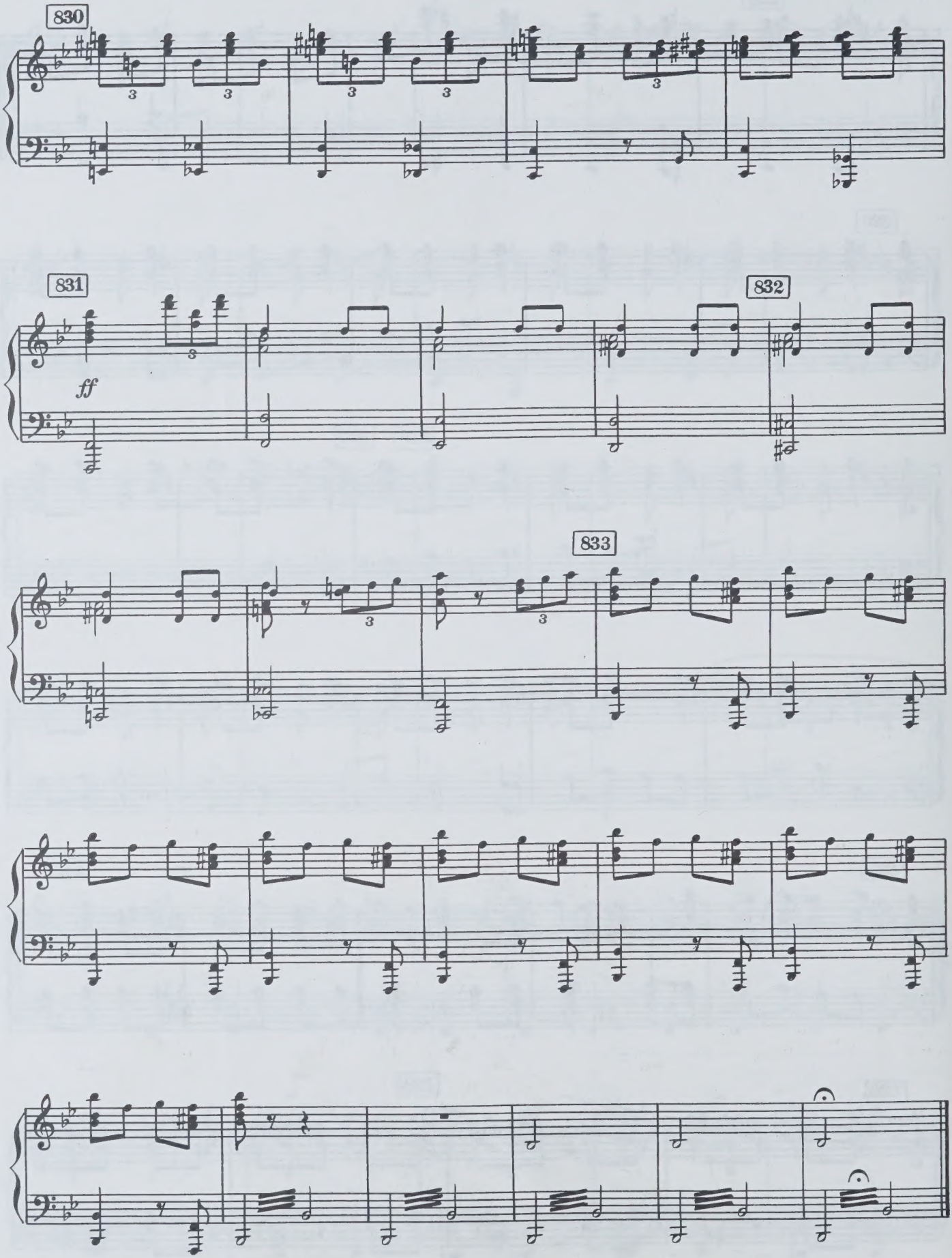



815
816
817
1.
2.


818
819
820
1.
2.
821


822
823
824
825


826
827
828
829


830
831
832
833
ff

"БОЛТ" — НЕИЗВЕСТНЫЙ БАЛЕТ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА

Премьера балета "Болт" состоялась на сцене Государственного академического театра оперы и балета в Ленинграде 8 апреля 1931 года. В спектакле, поставленном Федором Лопуховым, который уже тогда был известен как талантливый хореограф-экспериментатор, выступили Ольга Мунгалова, Леонид Леонтьев, Борис Шавров, Константин Сергеев... Декорации и костюмы были выполнены по эскизам Татьяны Бруни и Георгия Коршикова, получивших первую премию на специальном конкурсе по оформлению "Болта"[1]. Дирижировал премьерой Александр Гаук. Этот спектакль оказался единственным. Сразу после первого показа балет сняли с репертуара[2], он больше никогда не возобновлялся и не ставился в других театрах. Ни клавир, ни партитура балета никогда не издавались. Сюита из балета "Болт", неоднократно исполнявшаяся в 30-е годы и возвращенная на концертную эстраду в 80-е[3], включает лишь несколько номеров и не может дать полноценного представления ни о музыке огромного произведения, звучащего больше двух с половиной часов[4], ни, тем более, о его содержании.

Среди многих забытых, исключенных из художественной жизни сочинений Д. Д. Шостаковича "Болт" и сегодня остается, таким образом, наиболее неизвестным, даже в сравнении с двумя другими его балетами 20 — 30-х годов.

Предшествовавший "Болту" балет "Золотой век" прошел 19 раз в течение полного сезона 1930/31 года. В 80-е годы он был поставлен в Большом театре СССР (с другим либретто, существенными перестановками номеров, отдельными дополнениями из других произведений Шостаковича) и показан в разных странах во время гастрольных поездок труппы. Партитура и голоса сюиты из "Золотого века" были напечатаны Музгизом в 1935—1936 годах.

Балет "Светлый ручей" с огромным успехом шел в сезоне 1935/36 года в Ленинграде и в Москве и приобрел дополнительную, уже негативную известность после публикации в сталинской "Правде" статьи "Балетная фальшь"[5].

"Болт" не получил даже такой, скандальной, славы. Между тем, в творческой жизни Шостаковича "Болт" занимает важное место: он находится в центре сложного, внутренне драматичного периода жизни композитора конца 20-х и самого начала 30-х годов.

Чтобы понять существо творческой ситуации, сложившейся ко времени сочинения "Болта", необходимо ненадолго вернуться к истории предыдущего балета Шостаковича. Премьера "Золотого века" 25—27 октября 1930 года прошла удачно. Однако, несмотря на горячий прием публики, композитор оценивал результаты своего сотрудничества с театром крайне негативно. В известном письме режиссеру Николаю Смоличу эта оценка была сформулирована так: «„Золотой век"... есть произведение антихудожественное»[6]. Среди основных составляющих спектакля особую неудовлетворенность вызывали у него, с одной стороны, несоответствие между постановкой и партитурой ("сцена сама по себе, музыка сама по себе"[7]), с другой — содержание и качество либретто. Вспоминая историю создания "Золотого века", Шостакович пишет: "Я руками и ногами отбивался от предложенного мне либретто" и далее заявляет: "теперь я буду сочинять вещи на сюжеты, которые будут меня *по-настоящему* волновать" (курсив мой. — *М. Я.*)[8].

Поскольку "Болт" был написан непосредственно после "Золотого века", естественно предполагать, что он явился именно тем произведением, сюжет которого по-настоящему волновал композитора. Попытаемся, насколько это сегодня возможно, восстановить историю возникновения замысла балета и рождения спектакля.

Инициатива привлечения Шостаковича к работе над балетом на производственную тему исходила из стен театра, и она возникла, видимо, после того, как была одобрена и принята партитура

---

[1] См.: За 10 дней: Театр оперы и балета // Рабочий и театр, 1930, № 56—57. С. 14. Декорации и костюмы по эскизам Т. Бруни и Г. Коршикова были выполнены художниками С. Воробьевым, М. Зандиным и С. Евсеевым.

[2] То, что "Болт" был представлен на сцене только один раз, надежно подтверждается мемуарными источниками, исследовательской и справочной литературой (см., например, *Деген А., Ступников И.* Ленинградский балет: 1917—1987: Словарь-справочник: Солистки, солисты, балетмейстеры, педагоги, дирижеры. Л., 1988. С. 242—243; Ленинградский государственный Ордена Ленина Театр оперы и балета имени С. М. Кирова: 1917—1967. Л., 1967. С. 212). Утверждение Софьи Хентовой будто бы «после премьеры 8 апреля 1931 года „Болт" <...> два с половиной месяца изредка появлялся *на афишах*» (курсив мой. — *М. Я.*) вводит читателей в заблуждение (см.: *Хентова С.* Шостакович: Жизнь и творчество. В 2-х т. Л., 1985. Т. 1. С. 360). Появляться на афише не значит появляться на сцене. К сожалению, среди читателей, не улавливающих этой разницы, оказался и рецензент журнала «Gramophone», ставящий — со ссылкой на труд Хентовой — под сомнение факт единственного показа спектакля "Болт". (см.: *DJF.* Shostakovich. The Bolt // Gramophone, June, 1995 (Vol. 73, # 865). P. 56—58).

[3] Партитура Сюиты впервые напечатана: *Шостакович Д. Д.* Собрание сочинений. В 42-х тт. М., 1987. Т. 26.

[4] Продолжительность звучания балета в исполнении Королевского Стокгольмского Филармонического оркестра под управлением Геннадия Рождественского — 148 минут. Однако в этой записи (фирма CHANDOS) сделаны многочисленные купюры (в частности, за счет сокращения буквальных повторов), обусловленные исполнением музыки вне сценического действия.

[5] Балетная фальшь// Правда, 1936, 6 февраля.

[6] Письмо Д. Д. Шостаковича Н. В. Смоличу от 30 октября 1930 года. Цит. по статье: *Юдин Г.* "...Ваша работа для меня событие на всю жизнь"// Советская музыка, 1983, № 6. С. 92.

[7] Там же.

[8] Там же.

"Золотого века". Автором либретто для нового балета стал Виктор Смирнов, служивший в ту пору директором Второго московского Художественного академического театра (МХАТ-2). В прошлом участник гражданской войны, в дальнейшем административный работник кинематографии[9], Смирнов не имел никакого опыта творческой работы ни в такой специфической области как балетное либретто, ни в драматургии или литературе в целом. Причины или мотивы, которыми руководствовалась дирекция ленинградских академических театров, привлекая его к сотрудничеству, неизвестны и, по всей вероятности, находятся вне сферы искусства. С первоначальным вариантом либретто композитор познакомился в феврале 1930 года в Москве, по пути в Ростов-на-Дону, где должны были проходить его авторские концерты. Свои впечатления Шостакович изложил в письме Ивану Соллертинскому: «...тов. Смирнов зачитал мне либретто балета „У новой машины". Содержание очень актуальное. Была машина, потом испортилась (проблема изнашиваемости материала). Потом ее починили (проблема амортизации), а заодно и новую купили. Потом все танцуют у новой машины. Апофеоз. Все это занимает три акта...»[10]. И смысл, и тон этого письма не оставляют места для сомнений по поводу отношения Шостаковича как к либретто, так и к его создателю[11].

Впоследствии либретто неоднократно подвергалось переработке, однако и в окончательном виде оно поражает примитивностью сюжета, профессиональной беспомощностью автора[12].

Исследователь творчества Лопухова Галина Добровольская показала, как сюжет "Болта" непосредственно связан с современной жизнью и с газетной кампанией того времени, приведя названия газетных заметок и статей 1931 года: "Квалифицированные пьяницы и прогульщики — дезорганизаторы производства", "В окружении хулиганов", "Хулиганы срывают культработу", "Прогульщики и лодыри — виновники очередей за керосином"[13]... Художественный уровень работы либреттиста никак не возвышается над этими газетными формулировками.

Поверхностный схематизм либретто и несостоятельность Смирнова в качестве драматурга были еще до премьеры ясны не только постоянным оппонентам композитора, но и ему самому, и его друзьям и доброжелателям (ниже об этом будет сказано особо).

Что же заставило Шостаковича, вопреки очевидной непригодности либретто, взяться за сочинение "Болта"? На первый взгляд, "Болт" естественно вписывается не только в "магистральную линию" советского искусства, но и в мировой художественный контекст рубежа 20 — 30-х годов и легко находит свое место и логичное объяснение в творчестве Шостаковича тех лет[14].

"Производственная тематика" заняла заметное место в советском искусстве еще в 20-е годы. Значение этой темы, ее социальная весомость возрастали с переходом страны от "восстановления народного хозяйства", разрушенного за годы революции и гражданской войны, к политике "социалистической индустриализации". В соответствии с официальной партийно-идеологической установкой на смену темам и сюжетам недавней революционной истории в искусство должны были прийти новые темы (социалистическое строительство, героика созидательного труда, рождение новой могучей индустриальной державы), героем литературы, кино, живописи, театра должен был стать "человек труда", рабочий, в котором важнее всего была не индивидуальность и личность, а черты, символизирующие идеи коллективизма, массового энтузиазма, сплоченности вокруг партии и т. п. Достаточно вспомнить о таких сочинениях, как "Симфония гудков" Арсения Авраамова (1922), "Завод" Александра Мосолова (1926) и его же опера "Плотина" (1930), "Рельсы" Владимира Дешевова (1930), симфония Максимилиана Штейнберга (профессора Шостаковича по классу композиции в Ленинградской консерватории) "Турксиб" (1933), посвященная строительству Туркестано-Сибирской железной дороги... Здесь же можно назвать близкие по тенденции и тематике литературные произве-

---

[9] Эти сведения о деятельности Виктора Федоровича Смирнова почерпнуты из кн.: *Хентова С.* Шостакович: Жизнь и творчество. Т. 1. С. 259. В монографии Натальи Лукьяновой имя Смирнова указано неверно (см.: *Лукьянова Н. В.* Дмитрий Дмитриевич Шостакович. М., 1980. С. 70). Та же ошибка в немецком издании книги (Berlin, 1982. S. 81).

[10] Цит. по кн.: *Михеева Л.* И. И. Соллертинский: Жизнь и наследие. Л., 1986. С. 78.

[11] Сравните с утверждением Софьи Хентовой о том, что Смирнов был "человек, подобно А. И. Пиотровскому, интересный Шостаковичу необычностью личностного, творческого облика" (указ. изд., с. 259).

[12] Уволенный с завода пьяница и хулиган Лёнька Гульба решает в отместку устроить аварию, подговорив парнишку Гошку засунуть в станок болт. Охрана задерживает комсомольца Бориса, которого оклеветал Лёнька, но Гошка раскаивается и рассказывает обо всем. Борис освобожден, а Лёнька разоблачен и схвачен. Рабочие и приехавшие на завод красноармейцы устраивают праздничный концерт. (Подробное содержание либретто см. на с. 5—6 настоящего издания.)

[13] См.: *Добровольская Г.* Федор Лопухов. Л., 1976. С. 198.

[14] Софья Хентова усматривает логику обращения к сюжету "Болта" в аналогии между работами Шостаковича в драматическом театре и в балете: спектакли с его музыкой "Выстрел", "Целина" и "Правь, Британия!", говорит Хентова, «в совокупности составили триаду спектаклей-картин современной жизни: рабочей, колхозной, зарубежной. Параллельно в те же годы эта тематика воплощалась им в балетной музыке: „Золотой век" повествовал о пребывании советских спортсменов за рубежом; "Болт" — о заводских комсомольцах, "Светлый ручей" — о колхозной деревне» (указ. изд., с. 247). Людмила Михеева, комментируя цитированное выше письмо Шостаковича Соллертинскому, утверждает, что композитору все-таки "писать балет хотелось. О воплощении производственной темы в балетном театре тогда думали всерьез. И Шостакович написал музыку" (*Михеева Л.* И. И. Соллертинский: Жизнь и наследие. С. 78).

дения, получившие в те годы большую известность: романы Федора Гладкова "Цемент" (1925), Анны Караваевой "Лесозавод" (1928), Мариэтты Шагинян "Гидроцентраль" (1931), киносценарий Александра Мачерета "Твердеет бетон" (1931), к которому, кстати сказать, Шостаковичу предстояло сочинять музыку. В том же 1931 году в Большом театре СССР была поставлена опера Болеслава Яворского "Вышка Октября" о добыче нефти в Азербайджане.

На поверхности лежат и такие образцы европейского урбанистического искусства, как "Пасифик—231" (название локомотива) Артура Онеггера, вокальный цикл Дариуса Мийо "Сельскохозяйственные машины" по тексту промышленного каталога, включающий такие части, как "Сенокосилка", "Сноповязалка", "Жатка-лобогрейка"; или, скажем, "Прогулки" Франсиса Пуленка — "В автомобиле", "На самолете", "По железной дороге", "В автобусе" и т. д. (Вероятно, стоит задуматься, чем объясняется этот поразительный параллелизм в художественной культуре стран тоталитарных и от тоталитарности далеких.) Ни конструктивистско-урбанистический ("Завод" Мосолова, "Пасифик—231" Артура Онеггера), ни абстрактно-социальный подходы к производственной теме не вызывали у Шостаковича особого интереса.

Однако на рубеже 20 — 30-х годов производственная тема открылась новой гранью, получив обостренную политическую окраску, — началась массовая кампания по борьбе с вредительством. В 1930 году страну потряс громкий судебный процесс над вредителями на производстве, известный под названием "Процесс Промпартии". Рядом с сообщениями о новых балетных спектаклях журнал "Рабочий и театр" публиковал истерические заявления деятелей культуры: "Не давать никакой пощады вредителям", "Требуем расстрела вредителей!"[15]. На обложке одного из последних номеров журнала за 1930 год была помещена репродукция плаката "Разоблачай!". На нем изображен громила-вредитель, сующий палку между шестерен станка[16].

Именно в этом направлении и было переработано либретто "Болта" после февральской встречи Шостаковича с драматургом. Сюжет приобрел принципиально иную, политическую, трактовку: станок выходил из строя уже не потому, что просто износился, а в результате козней классового врага. В центре замысла оказывалась, таким образом, не "проблема изнашиваемости материала", а обличение конкретных носителей зла, идея борьбы с враждебными элементами.

Переосмысление сюжета "Болта" синхронно соответствовало изменению официально насаждаемых умонастроений советского общества. Поиск врагов народа очень быстро вышел за рамки производства и приобрел неограниченные, всеохватные масштабы. Осенью 1930 года с призывом разоблачать вредителей не только в промышленности, но и в музыкальной сфере обратился к читателям журнал "Пролетарский музыкант" в передовой статье с недвусмысленным названием "Музыканты и вредительство": «Процесс вредительской организации "Промпартии" всколыхнул широкие слои рабочего класса, крестьянства и советской интеллигенции. Музыкальный мир тоже не остался в стороне от процесса: выносятся многочисленные резолюции и протесты против вредительства, требующие применения самых жестких мер к вредителям и идеологам интервенции. Однако одними этими протестами и выступлениями участие музыкантов в борьбе с вредительством ограничиться, конечно, не может; нужно углубить вопрос, поставив его несколько проще и в то же время сложнее: нет ли вредительства в нашей музыкальной области и не могут ли музыканты-общественники, действительные советские специалисты помочь выявить это вредительство, уничтожить его. Мы утверждаем, что идеологическое вредительство в области музыки существует. Если музыканты хотят помочь борьбе с вредительством, им нужно поднять свой голос и обратить внимание рабочего класса и партии на конкретные факты вредительства на музыкальном фронте»[17].

В атмосфере общественного психоза отказ от работы над сюжетом, обличающим вредительство, легко мог быть истолкован как пособничество. Федор Лопухов, несколько десятилетий спустя вспоминая о работе над "Болтом", писал: "Включить театр в борьбу против тех, кто стоял на пути индустриализации страны! <...> *Кто отказался бы* от такой возможности, отвечавшей насущным потребностям советского искусства той поры?" (курсив мой. — *М. Я.*)[18]. На фоне сказанного выше эти слова воспринимаются сегодня в особом свете: отказываться было нельзя.

У Шостаковича в это время были, к тому же, свои особые обстоятельства, делавшие его ситуацию, в сущности, безвыходной. Вопреки явному успеху у публики "Золотой век" был встречен официозной критикой враждебно. Создателей спектакля обвиняли в приспособленчестве, протаскивании на сцену враждебной советскому театру буржуазной идеологии, в эстетстве и формализме[19]. Еще бо-

---

[15] Из резолюции общего собрания коллектива Государственного Большого драматического театра (ГБДТ). См.: Ответ вредителям// Рабочий и театр, 1930, № 64—65. С. 15.

[16] Рабочий и театр, 1930, № 62—63.

[17] Музыканты и вредительство // Пролетарский музыкант, 1930, № 8 (16). С. 1.

[18] *Лопухов Ф.* Шестьдесят лет в балете: Воспоминания и записки балетмейстера. М., 1966. С. 257.

[19] Наиболее резкая критика содержалась в статье Юрия Бродерсена "Легализация приспособленчества" (Рабочий и театр, 1930, № 60—61. С. 8—9). Подробнее об этом см. статью: *Якубов М.* Первый балет Д. Д. Шостаковича: История создания и сценическая судьба // *Шостакович Дмитрий.* Золотой век. Клавир. М., 1995. С. 220—223.

лее жесткую оценку получила незадолго до того опера "Нос". В журнале "Пролетарский музыкант" она была охарактеризована как торжество формализма; как "уродливая и нездоровая гримаса, раздирающая челюсти тупым физиологическим смехом"[20]. "Пролетарский музыкант", являвшийся органом Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАМП) и выражавший до 1932 года позицию чрезвычайно близкую официальной, из года в год писал о творчестве Шостаковича неизменно негативно, как о явлении, которое не только не имеет ничего общего с советским музыкальным творчеством, но даже не может быть причислено к искусству так называемых попутчиков[21].

Наконец, в ближайшем окружении Шостаковича произошло событие, значение которого еще не осмыслено его биографами. В 1929 году был арестован и навсегда исчез (по полученным автором настоящей статьи сведениям — расстрелян) его друг, московский композитор Михаил Квадри[22]. Ему была посвящена Первая симфония Шостаковича, и это посвящение было запечатлено в издании четырехручного клавира симфонии[23]. В свою очередь, Квадри посвятил Шостаковичу несколько произведений, и рукописи с этими посвящениями могли при аресте попасть в руки следователя.

Между тем, участие Шостаковича (и Лопухова) в создании нового балета было еще весной 1930 года публично анонсировано театром, и тема будущего спектакля была четко определена: «В Большом оперном театре принят к постановке в будущем сезоне балет "Болт"; сценарий на тему о хулиганстве и вредительстве на производстве — В. Смирнова; музыку будет писать Д. Шостакович. Постановка автора балета и Ф. В. Лопухова»[24]. Отступать было некуда.

Подготовке "первого индустриального балета", спектакля на политически злободневную тему, дирекция театра придавала особое значение. По свидетельству историка советского балета, современника и очевидца описываемых событий Юрия Слонимского, «в портфеле театра находилось еще несколько заготовок подобного рода, которые ждали своего осуществления в случае удачи „Болта". <...> Руководство театра было, по-видимому, убеждено в правильности намеченного им пути обновления хореографии»[25]. Работа над "Болтом" велась в ускоренном, "ударном" темпе[26]. Для создания лучших декораций и костюмов был проведен специальный конкурс, победителями которого, как сказано выше, явились Т. Бруни и Г. Коршиков. Балет готовили два состава исполнителей, и во втором составе были заняты артисты, ничуть не менее известные, чем в первом, в частности, Татьяна Вечеслова и Петр Гусев[27].

---

[20] *Житомирский Д.* "Нос" — опера Д. Шостаковича // Пролетарский музыкант, 1929, № 7—8. С. 39.

[21] См., например, редакционную статью "Воинствующий эклектизм" (Пролетарский музыкант, 1930, № 9—10 (17—18), с. 3—4); *Лебединский Л.* О врагах и друзьях пролетарской музыки (там же, 1931, № 1 (19), с. 8—9); *Дудель С.* О музыке Шостаковича к фильму "Златые горы" (там же, 1931, № 23—24, с. 20—22. См. в этом же номере о Шостаковиче на с. 31 и 46); см. также книжку Льва Лебединского "8 лет борьбы за пролетарскую музыку (1923—1931)" (М., 1931. С. 84), где "Нос" Шостаковича назван среди образцов "современной упадочной декадентской музыки".

[22] Жизнь и творчество Михаила Владимировича Квадри (1897—1929) еще ждут своего исследователя. Некоторые сведения о нем содержит небольшая статья Михаила Старокадомского, напечатанная в 1926 году в журнале "Современная музыка" (Временник Ассоциации современной музыки при Государственной Академии художественных наук, год III, № 13—14, с. 91—92). Это единственная прижизненная публикация о композиторе. Привлекательный человеческий облик М. В. Квадри запечатлен в воспоминаниях Льва Оборина "Сколько было переиграно музыки!" (см.: Виссарион Яковлевич Шебалин: Статьи. Воспоминания. Материалы. М., 1970. С. 206—209).

[23] *Шостакович Д.* Первая симфония. Переложение для фортепиано в 4 руки Евгения Славинского. М., 1928. Во всех более поздних изданиях Первой симфонии, вышедших в свет при жизни Шостаковича, посвящение М. В. Квадри отсутствует. Восстановлено нами в Собрании сочинений Д. Д. Шостаковича (М., 1987. Т. 1).

[24] Новости искусства // Рабочий и театр, 1930, № 18, 1 апреля. С. 16. Из текста ясно, что в марте театр утвердил какой-то вариант либретто ("сценария") Смирнова; ясно также, что к сочинению музыки Шостакович еще не приступал.

[25] *Слонимский Ю.* Советский балет. М.; Л., 1950. С. 90.

[26] См. об этом: За 10 дней: Театр оперы и балета// Рабочий и театр, 1931, № 5 (21 февраля). С. 22. Сжатыми сроками работы, возможно, объясняется использование в некоторых номерах балета материала из других сочинений. Так, в основе "Мимического танца уборщиц" (№ 8) лежит "Заключительный марш" из музыки к комедии Маяковского "Клоп". Вступление ко второму действию балета (№ 18) представляет собой расширенную и переработанную редакцию оркестрового номера "Поле (Пейзаж)" из эстрадно-циркового представления "Условно убитый" (здесь, впрочем, вероятна и хронологически обратная связь, поскольку премьера "Болта" состоялась на шесть с половиной месяцев раньше). В "Сцене наполнения цеха" (№ 9) Шостакович в переработанном виде использовал начальный "Марш" из музыки к "Клопу". (Впервые на эту связь указала Алла Богданова, не уточнив, однако, соотношение номеров в балете и драматическом спектакле; они не идентичны. См.: *Богданова А.* Оперы и балеты Шостаковича. М., 1979. С. 138.)

[27] Это видно из сохранившихся рекламных фотографий, сделанных до премьеры. Т. М. Вечеслова рассказывает, что она и Гусев участвовали в премьерном спектакле (*Вечеслова Татьяна.* О том, что дорого: Воспоминания. Л., 1984. С. 169—170. См., кроме того, фотографии участников спектакля там же, на с. 215). Участие Вечесловой в спектакле "Болт" в роли Комсомолки подтверждается в справочнике: *Деген А., Ступников И.* Ленинградский балет: 1917—1987: Словарь-справочник: Солистки, солисты, балетмейстеры, педагоги, дирижеры. С. 58. Однако в премьерном буклете (Л., 1931) и в справочнике Ефима Садовникова "Д. Д. Шостакович: Нотографический и библиографический справочник" (М., 1965) Т. Вечеслова в списке исполнителей не упоминается, а среди действующих лиц нет "Комсомолки".

И у композитора, и у балетмейстера к началу 30-х годов был уже некоторый опыт творческого осмысления современной жизни. Самой близкой к "Болту", как по времени, так и по содержанию, работой Шостаковича была музыка к спектаклю "Выстрел" в ленинградском Театре рабочей молодежи (ТРАМ)[28]. По словам создателей спектакля, театр "выдвинул на первый план линию *оптимистической иронии* комсомольского коллектива, уверенного в победе свежих и молодых сил над загнивающей частью рабочей среды, не изжившей мелкобуржуазных и капиталистических устремлений" (курсив мой. — *М. Я.*)[29]. В искусстве 20-х годов ирония была апробированным средством снижения официального пафоса в воплощении стопроцентно положительных тем, идей и образов (таково, к примеру, изображение идеального социалистического будущего в "Клопе" Маяковского). В "Болте" Шостакович и Лопухов решаются пойти гораздо дальше. Сюжет Смирнова, лишенный малейшего намека на юмор или иронию, они раскрыли в комедийно-сатирическом ключе, причем этот подход определил принципы характеристики не только "отрицательных" фигур, но распространился и на всю группу персонажей "положительных": Борис, Ольга, рабочие, комсомольцы, пионеры, красноармейцы и т. д. Примитивно-лобовое противопоставление хороших ударников-комсомольцев и нехороших вредителей из числа несоюзной молодежи они осмыслили как злую пародию на появившиеся во множестве литературные, театральные, изобразительные и кинотворения о борьбе с вредительством. Шостакович испытывал отвращение ко всякой плохой музыке — и к плохой мещанско-нэпманской музыке городского быта, которую он называл "музыкальной макулатурой", и к выхолощенной, псевдонародной "пролетарской" песне, создателями которой могли быть, согласно теориям РАПМа, только представители классово чистой расы композиторов. Судя по ослепительно остроумным страницам партитуры "Болта", эта вторая категория музмакулатуры была ему особенно ненавистна. Сочно, хлестко, с явным удовольствием осмеивая музыкальную пошлятину в сценах хулиганов и пьяниц, в танцах Эстетки, Соглашателя, Колониальной рабыни, он с неменьшим смаком изображает безликих передовиков производства, механически-безжизненную работу станков, и комсомольцы у него не лучше, чем богомольцы, а бригадир ничем не интереснее пономаря. Массовые сцены "положительных" пролетариев и бесчисленные танцы красноармейцев (пехота и артиллерия, осоавиахимовцы, самокатчики, краснофлотцы, авиаторы, буденновцы) Шостакович наделяет однообразно-примитивными характеристиками, пародийно-комический эффект которых образуется именно благодаря нескончаемым, нарочито однообразным повторениям музыки туповатой, но самодовольно громкой, а в заключительном Апофеозе — торжествующе наглой. Балетмейстер, как видно из отзывов прессы, не отставал от композитора в изобретении сатирических гротескных красок и для "негативных" и для "позитивных" персонажей "Болта".

Дерзкий эксперимент закончился катастрофой. Неизбежность такого результата представляется сегодня почти запрограммированной. «...Балет не выдержал испытания, — говорил впоследствии Лопухов. — Не дело балета инсценировать хроникальные газетные заметки и воспроизводить реальную натуру какой ее видишь. Нельзя ставить в центр спектакля отрицательные персонажи, если только это не сатирическое обозрение. Отказываясь в "Болте" от положительных героев, данных крупным планом, от характеристики лучших качеств советского человека как главного в спектакле, мы, по сути дела, отказывались от самого сильного, самого привлекательного в танцевальном искусстве. Одними гротескными номерами в большом балете не обойдешься. Разумеется, это пришло мне в голову лишь много лет спустя, когда я снова и снова обдумывал то, что сделал, и искал корни своих неудач. Неудачи "Болта" начались с драматургической канвы, с выбора сюжета»[30].

Недостатки драматургии балета еще до премьеры отметил Иван Соллертинский. В статье, напечатанной в брошюре "В помощь зрителю"[31] (едва ли не уникальный случай, когда публике, пришедшей в театр, заранее сообщают не о достоинствах, а о самых уязвимых сторонах спектакля!), Соллертинский писал, что "Болт" «не преодолевает старого принципа дивертисментной композиции балетного спектакля. В нем нет сквозного действия, нет интриги, завязка происходит только... в третьем действии, причем развязка наступает минут через шесть-семь после завязки. По части действия это маловато <...> Итак, дивертисментный характер спектакля не ликвидирован. Правда, опять же вместо „голубой птицы", „принца Хохлика" и „золушки" на сцене поочередно появляются „антрэ" осоавиахимовцев, самокатчиков, буденновцев и т. п. Но все-таки старые приемы балетного „развертывания сю-

---

[28] Преемственность "Болта" с опытом ТРАМ'а бегло отмечает в своих мемуарах и Лопухов: «Сочиняя балет, мы видели перед собой находки „Синей блузы", „ТРАМ'а" и мечтали сделать что-нибудь равноценное» (*Лопухов Ф.* Шестьдесят лет в балете. С. 257). Последнее замечание в устах создателя Танцсимфонии "Величие мироздания", "Пульчинеллы" и "Ледяной девы" трудно воспринимать вполне серьезно.

[29] *Соколовский М., Шостакович Д., Суслович Р., Вускович И.* О спектакле //Выстрел. Л., 1930. С. 5.

[30] *Лопухов Ф.* Шестьдесят лет в балете. С. 257—258.

[31] См.: Болт: Балет в 3-х действиях (В помощь зрителю). [Л.], 1931. Любопытно, что в отличие от аналогичных изданий, выпущенных к премьерам "Золотого века" и "Светлого ручья", брошюра о "Болте" не содержит статей композитора, балетмейстера, художников, дирижера, словом, кого бы то ни было из авторов и создателей спектакля. Кроме критического очерка И. И. Соллертинского и краткого изложения содержания балета в книжке ничего нет.

жета“ дают себя знать»[32]. Вывод Соллертинского звучит как приговор до начала судебного заседания: “*Новая тема в балете не нашла еще своего драматургического выражения*!” (курсив мой. — *М. Я.*)[33].

Премьера “Болта” была встречена прессой единодушно отрицательно. Сегодня трудно восстановить облик спектакля, прошедшего единственный раз много десятилетий назад. Дивертисментный принцип, действительно, занимал в “Болте” очень большое место. В сущности, в балете четыре дивертисментных эпизода: “цеховый концерт” в первом, серия вставных танцев от “Танца комсомольцев” (№ 21) до “Танца пономаря” (в № 25) во втором и два дивертисмента в третьем действии — выступление заводской самодеятельности и танцы Красной Армии. Однако имеющиеся свидетельства прессы, мемуарные, эпистолярные и изобразительные материалы показывают, что наиболее яркими страницами спектакля были его сатирические, иронические, пародийные эпизоды. Именно эти эпизоды, а не дивертисментность хореографии, не эксперименты Лопухова и даже не удручающая беспомощность либретто вызвали наибольшую ярость критики. На производственном совещании после премьеры представитель завода “Красный путиловец” отмечал, что “давая на сцене советское производство, театр <...> изуродовал его настолько, что, к примеру, в паровом котле греют железо, а кузнец работает с двумя молотками одновременно”. Он предложил “теснее связаться с культактивом завода”. Газетные рецензенты, подобно представителю “Красного путиловца”, очень чутко заметили, что разоблачающий взгляд авторов “Болта” направлен отнюдь не только на “отрицательных” персонажей. “Все действующие лица наделены только внешними характеристиками, — писала газета “Смена”. — Отрицательные персонажи, конечно, пьют, дебоширят <...> положительные же ходят по сцене этакими пай-мальчиками”. Они “схематичны, ходульны, фальшивы”, а “пьяный разгул хулиганов, сцены бытового разложения <...> показаны с гиперболической натуралистичностью”. При этом “отдельные поступки добродетельных комсомольцев не могут нейтрализовать этого мутного грязного потока, которым <...> заливается сцена (второй акт)”. “Постановщик проявляет полное бессилие, полное незнание жизни. Митинг на заводе, пуск нового цеха, сцены в рабочем клубе показаны с такой ребяческой наивностью, что становится стыдно за постановщика и за театр <...> Рабочие массы на митинге, суетня и толчея в цеху, опять торжественный марш в рабочем клубе, — *все это ничто иное как пародия*. В танцах этой фальши еще больше. Танцующий кузнец, лихой скачок буденновцев на венских стульях, жуткий танец авиаторов, танцы нацменьшинств (конечно, лезгинка и восточный) — это <...> приспособленческая халтура” (курсив мой . — *М. Я.*)[34]. “Возмутительный пляс кузнеца с двумя молоточками похож на *пародию*, — подхватывал другой автор. — Танец конноармейцев (скачка на венских стульях) — *издевка* над красной кавалерией, а все красноармейские танцы *дискредитируют Красную Армию* (курсив мой. — *М. Я.*)[35]. Рецензент из заводской газеты “Ударник” усмотрел в концерте самодеятельности из третьего акта балета принижение искусства рабочих артбригад: «Вряд ли сейчас найдешь такую артбригаду, которая позволила бы себе составить свое выступление из показа „Морской конференции“, „Барышни-эстетки“, „Ломового“ и „Колониальной рабыни“»[36].

Наиболее обстоятельную и наиболее жесткую оценку спектаклю дал Моисей Янковский в журнале “Рабочий и театр”[37]. Характерно, что и он особое внимание уделяет обрисовке “позитивных” сил, находя при этом позицию балетмейстера совершенно неудовлетворительной. «Индустриальная тематика у Лопухова носит буквально *карикатурные черты*, вырастающие в танце „кузнеца“ буквально в *издевку* над индустриальной тематикой. „Кривое зеркало“ в прославленные дни „Вампуки“ такими именно средствами издевалось над малограмотными штампами дореволюционного театра[38]. <...> Аналогичные черты проявляются *почти во всех танцах*, которые строятся на попытках показа *положительных элементов* в спектакле. И в частности, военные танцы представляют *исключительную смесь неграмотности*, вырастая в танце „буденновцев“ до *объективной насмешки над нашей конницей*». «“Рабочие и комсомольцы”, — констатирует Янковский, — это однотонная, однотипная, *совершенно обезличенная масса*, которая вся подается в *подчеркнуто сером тоне* как в смысле типажа, так и в смысле танца”. Выводы, к которым приходит критик, имели уже четко сформулированный политический смысл: Лопухов “проявляет не только полнейшее непонимание материала, конкретно говоря, заводской атмосферы, но и демонстрирует явственно свою *политическую неподготовленность* к созданию советского спектакля”». “При наличии всей этой советизированной внешности — налицо факт глубочайшего прорыва в области советского театра, прорыва, который сигнализирует неверность путей художественного руководства балетного театра (руководил балетом именно Ф. Лопухов. — *М. Я.*) и который требует пересмотра всех методов его работы”. Резюмируя свои наблюдения и оценки,

---

[32] *Соллертинский И.* “Болт” и проблема советского балета // “Болт”: Балет в 3-х действиях. С. 7—8.

[33] Там же. С. 8.

[34] *Родин Б.* Липовый “Болт” // Смена, 1931, 12 апреля.

[35] *Эмпа.* “Болт” и БОЛТливые формалисты // Бытовая газета, 1931, 15 апреля.

[36] *Н. Ш.* Производство в балетном преломлении // Ударник, 1931. № 10—11.

[37] *Янковский М.* Болт// Рабочий и театр, 1931, № 11. С. 11.

[38] Здесь, пожалуй, метко и справедливо схвачена преемственность работы Шостаковича и Лопухова по отношению к русской сатирической театральной традиции, оказавшейся “не ко двору” в начале 30-х годов. Очень показательно, что именно в том же 1931 году театр “Кривое зеркало” был закрыт.

Янковский писал: «„Болт“ — несостоявшийся спектакль <...> „Болт“ не просто провал единичного театрального явления, — это провал, свидетельствующий о порочности того метода, который продолжает господствовать в балетном театре и который наглядно показывает, что его дорога до сих пор лежит *безнадежно далеко от общего пути советского театра*». Заключительная фраза статьи Янковского звучала как нескрываемая угроза: «„Болт“ — это *последнее предостережение*. И над этим выводом стоит призадуматься» (курсив везде мой. — *М. Я.*).

Реакция театрального руководства была мгновенной. Главный балетмейстер и управляющий балетной труппой Лопухов покинул театр. “Болт” был немедленно снят с репертуара. Объявленный вслед за премьерой спектакль был заменен балетом “Дон-Кихот”[39]. Художественным руководителем театра был назначен Сергей Радлов, который в специальном заявлении для прессы сообщил о планах коренной переработки “Болта”, в первую очередь, его либретто, отметив особо «беспомощность, чтобы не сказать бессмысленность сюжета в том виде, как он предстает перед зрителем спектакля. „Раймонды“ и „Коппелии“, — добавлял Радлов, — кажутся творениями Шекспира рядом с драматургией „Болта“»[40]. Однако и помимо либретто в балете намечались многочисленные серьезные изменения: «Предстоит коренная переделка или снятие таких эпизодов, как „Кузнец“, „Колониальная рабыня“, значительная перестройка типажа и танцев Красной Армии».

Из выступления Радлова видно, что он стремился всячески смягчить ситуацию. «Недостатки спектакля „Болт“ очень значительны и всем очевидны, — говорил он, — но самый путь обновления балета настолько труден и пока мучителен, что к каждому опыту следует отнестись по возможности бережно, не для того, чтобы смазывать неудачи, но взвесить, нет ли возможности спасти и донести до зрителя лучшую часть в работе балетного и оркестрового коллективов»[41]. В начале июня было объявлено, что новая редакция балета будет показана в текущем сезоне один раз, и была определена даже конкретная дата показа: 28 июня[42]. Учитывая настроение критики, Радлов в том же заявлении для печати сказал: “Театр призывает общественность и ее рупор — прессу — попытаться прийти на просмотр без естественной в данном случае предубежденности и дать трезвую оценку того, насколько существенными оказались предпринятые изменения”. Однако за неделю до предполагаемого показа появилось сообщение о том, что «вследствие целого ряда организационных неувязок, никаких работ над снятым с репертуара балетом „Болт“ проведено не было и этот спектакль *совершенно снимается с репертуара* театра без всякой переработки» (курсив мой. — *М. Я.*)[43]. Сценическая история первой постановки балета “Болт” закончилась.

При всей остроте критики в адрес балета в целом оценка музыки Шостаковича оказалась столь же единодушно положительной. Более того, в некоторых отзывах работа композитора противопоставлялась работе балетмейстера. «Музыка Шостаковича конкретно-театральна, реалистична (не в смысле звукоподражания): каждое сценическое событие, каждый поворот действия, новая характеристика персонажа или мимический акцент находят немедленную поддержку в музыке, — писал Соллертинский. — В ней есть ядовитые сатирические страницы (например, „Козелковщина“, „Конференция по разоружению“), но в остальном преобладают бодрые и мужественные настроения. По-прежнему выдающуюся роль играют ритм и тембр (инструментовка), однако и мелодические линии очень выпуклы и легко удерживаются в памяти. Шостакович отнюдь не ищет формальной изощренности: музыка „Болта“ разгружена от технических сложностей, прозрачна (несмотря на большой состав оркестра) и доступна даже для неискушенного слуха»[44]. Оставляя в стороне вопрос о том, насколько отдельные положения Соллертинского соответствовали истине, можно утверждать, что он задал тон всему последующему обсуждению. Даже Янковский, давший спектаклю уничтожающую характеристику, особо выделил работу композитора: “Музыка Шостаковича давала возможность развернуть танцевальный спектакль, — подчеркивал он. — Но здесь налицо такой разрыв между постановщиком и композитором, что музыка в спектакле прозвучала совершенно самостоятельно”[45]. В итоге, Радлов, обобщая мнения критики, мог без малейшей натяжки сказать, что «музыкальные достоинства [„Болта“] получили общее признание»[46]. Положения, идущие от Соллертинского (музыка балета делится на страницы сатирические и “бодрые и мужественные”) и от Янковского (разрыв между музыкой и постановкой), в совокупности со справедливым указанием на полную непригодность либретто стали устойчи-

---

[39] См.: За 10 дней: Театр оперы и балета// Рабочий и театр, 1931, № 12. С. 22.

[40] Переработка “Болта” (Беседа с худ. руководителем Театра оперы и балета С. Э. Радловым) // Рабочий и театр, 1931, № 12. С. 22.

[41] Там же.

[42] См.: За 10 дней: Театр оперы и балета // Рабочий и театр, 1931, № 16. С. 15.

[43] За 10 дней: Театр оперы и балета// Рабочий и театр, 1931, № 7. С. 15.

[44] *Соллертинский И.* “Болт” и проблема советского балета // Цит. изд. С. 9—10.

[45] *Янковский М.* “Болт” // Цит. изд. С. 11.

[46] Переработка “Болта” // Цит. изд. С. 22.

вым общим местом в позднейших музыковедческих высказываниях о "Болте". Пародийную сущность партитуры в целом современная критика попросту проглядела. Между тем, по меткому замечанию балетоведа Галины Добровольской, "ироническое отношение" композитора "проявилось в раскрытии положительных персонажей", однако на первом (и единственном) спектакле музыка Шостаковича "балетными критиками не воспринималась как сатира"[47].

После премьеры балета Шостакович составил сюиту ор. 27а[48], получившую широкую популярность на концертной эстраде. В 1934 году Сюита была подготовлена к изданию в виде партитуры и голосов в Музгизе. Изданию уже был присвоен государственный номер, 21 апреля 1934 года дано цензурное разрешение к печати, 23 апреля рукопись сдана в производство, прошла корректуру, однако ни партитура, ни голоса так и не вышли в свет[49]. Сюита была напечатана лишь в 1987 году.

Двадцатипятилетний композитор болезненно переживал перипетии, связанные с сочинением "Болта" и его неудачной сценической участью. Балет-сатира, балет-пародия, балет-плакат, лишенный даже намека на психологизм, балет с примитивной фабулой и беспомощной драматургией оказался на его личном творческом пути центральным пунктом острой психологической драмы, "последней каплей", перетянувшей чашу весов в его сомнениях и колебаниях. Кризис завершился разрывом кабальных договорных отношений с государственными театрами (и киностудиями), вследствие которых он оказывался вынужденным работать над темами, не вызывавшими внутреннего творческого интереса. Расторгнув контракты на сочинение оперетты "Негр" и музыки к фильму "Твердеет бетон", Шостакович как бы задним числом сделал то, чего не мог сделать с балетом о вредительстве.

Публицистическим выражением этого кризиса и его преодоления явилась опубликованная в конце 1931 года "Декларация обязанностей композитора", в которой Шостакович с молодым полемическим пылом констатировал, в частности, "полную, стопроцентную импотентность наших музыкальных театров"[50] в сфере нового искусства, в создании советской оперы и балета. "Декларация", полная резких обвинений и хлестких формулировок, вызвала бурю. Шостаковича уличали в идеологических шатаниях и переходе на позиции "буржуазного формализма и загнивающего западничества", в лагерь художников, "чуждых советской музыке". "Декларацию" объявили свидетельством "обострения классовой борьбы на музыкальном фронте"[51] . Шостакович не отвечал своим оппонентам. В это время он уже сочинял "Леди Макбет Мценского уезда".

Издание клавира балета "Болт" и появление записи на компакт-дисках открывает возможности для широкого знакомства с этим неизвестным сочинением Шостаковича, для его сценического возрождения.

Манашир ЯКУБОВ

---

[47] *Добровольская Г.* Федор Лопухов. С. 197.

[48] Сообщение Софьи Хентовой о том, что Сюита составлена А. В. Гауком (см.: Шостакович: Жизнь и творчество, т. 1, с. 261), опровергается архивными материалами. Существуют две редакции Сюиты: в восьми частях (1. Увертюра, 2. Танец Бюрократа, 3. Танец ломового, 4. Танго — Танец Козелкова с приятелями, 5. Интермеццо, 6. Танец колониальной рабыни, 7. Соглашатель, 8. Общий танец и апофеоз — рукопись в ГЦММК им. М. И. Глинки, ф. 32, ед. хр. 285) и в шести частях. Второй вариант Сюиты с измененными автором названиями частей (1. Вступление, 2. Полька, 3. Вариация, 4. Танго, 5. Интермедия, 6. Финал) издан в томе 26 Собрания сочинений Д. Д. Шостаковича.

[49] Все материалы подготовлявшегося издания — авторизованная рукопись с надписью рукой Шостаковича на титульном листе "Прошу считать оригиналом" и авторской правкой; оркестровые голоса и корректурные листы — хранятся в фонде Государственного музыкального издательства (Музгиз) в РГАЛИ, ф. 653, оп. 1, ед. хр. 2268.

[50] *Шостакович Д.* Декларация обязанностей композитора// Рабочий и театр, 1931, № 31, С. 6—7.

[51] См.: *Янковский М.* Кто против? — Единогласно. Открытое письмо Д. Шостаковичу// Рабочий и театр, 1931, № 32—33. С. 10—11.; Говорят композиторы: А. Гладковский и А. Цурмилен; К. Аренков; А. Пейсин// Рабочий и театр, 1931, № 32—33. С. 11.

THE BOLT: AN UNKNOWN BALLET BY DMITRI SHOSTAKOVICH

The premiere of the ballet *The Bolt* took place on the stage of the Leningrad State Academic Theatre of Opera and Ballet (now the Mariinsky Theatre) on 8 April 1931. The choreographer was Fyodor Lopukhov, already famous for his choreographic innovations, and the roles were performed by dancers such as Olga Mungalova, Leonid Leontyev, Boris Shavrov, Konstantin Sergeev... The stage sets and costumes designed by Tatyana Bruni and Georgi Korshikov had won first prize in a special competition to find the best artistic decor for the ballet.[1] The conductor was Alexander Gauk. This proved to be the only performance. Immediately after the premiere, the ballet was struck off the repertoire,[2] and was never again staged here or at any other theatre. Neither the piano score nor the orchestral score were ever published.

A suite from the ballet was performed many times in the 1930s, and was again heard in the 1980s on the concert stage,[3] but it contains only a few of the musical pieces and cannot provide an overall impression either of the music of this major work which lasts more than two and a half hours[4] or of its content.

Of the many forgotten works of Shostakovich thus excluded from our musical world, the ballet *The Bolt* remains the least known, even in comparison with his two other ballets of the 1920s and 1930s.

The ballet *The Golden Age*, composed earlier, was performed 19 times during the whole of the 1930-31 theatrical season. In the 1980s it was again performed at the Bolshoi (with a different scenario, considerable rearrangement of the musical pieces and the inclusion of fragments from other works by the composer); it was also performed in various other countries during the Bolshoi's foreign tours. The score, and also the instrumental parts for the suite from *The Golden Age* were printed by Muzgiz (State Music Publishing House) in 1935-36.

The ballet *The Bright Rivulet* was performed with great success during the 1935-36 season in both Leningrad and Moscow, and then acquired additional fame, only now negative, following the appearance of the article "Ballet Lies"[5] in Stalinist *Pravda*.

The Bolt never acquired even notoriety. Yet this ballet occupies an important place in Shostakovich's musical creativity: it was written during a complex and emotionally dramatic period in the composer's life in the late 1920s-early 1930s.

In order to understand the creative situation which existed at the time the ballet *The Bolt* was composed, we must return to the history of the earlier ballet by the composer. The premiere of *The Golden Age* passed off successfully on 25, 26 and 27 October 1930. However, despite its warm reception by the public, the composer himself took a very negative view of the results of his collaboration with the theatre. In a famous letter to the producer, Nikolai Smolich, he expressed his evaluation of the results as follows: *"The Golden Age* ... is an anti-artistic work."[6] In particular he was displeased by the failure to match choreography and score ("the ballet and the music exist quite separately"[7]), and by the content and quality of the story for the ballet. Of the staging of *The Golden Age*, Shostakovich writes: "I fought tooth and nail to resist taking on the scenario proposed to me", and further on: "now I shall compose things on subjects which *do indeed interest me*" (italics mine.—*M.Ia.*).[8]

---

[1] See "In the Space of Ten Days: The Opera and Ballet Theatre", *Rabochy i teatr* (The Worker and the Theatre), 1930, No. 56-57, p. 14. The stage sets and costumes designed by Tatyana Bruni and Georgi Korshikov were made by the artists S. Vorobyov, M. Zandin and S. Yevseev.

[2] That *The Bolt* was staged only once is reliably confirmed by both memoirs and also research and reference material (see, for example, A. Degen, I. Stupnikov, *Leningradsky balet: 1917—1987. Slovar-spravochnik: solistki, solisty, baletmeistery, pedagogi, dirizhory* (Ballet in Leningrad: 1917-1987. Reference Book: Soloists, Choreographers, Ballet Teachers and Conductors), Leningrad, 1988, pp. 242-43; *Leningradsky gosudarstvenny Ordena Lenina Teatr opery i baleta imeni S.M. Kirova: 1917—1967* (The State Leningrad Order of Lenin Opera and Ballet Theatre named after S.M. Kirov: 1917-1967), Leningrad, 1967, p. 212). Sofia Khentova's assertion that "after the premiere on 8 April 1931, *The Bolt* <...> appeared very occasionally *on theatre bills* for two and a half months" (italics mine.—*M.Ia.*) only serves to mislead the reader (see S. Khentova, *Shostakovich: Zhizn i tvorchestvo* (Shostakovich: His Life and Work), in two volumes, Vol. 1, Leningrad, 1985, p. 360). To appear on a theatre bill is not the same as to appear on the stage. Unfortunately, among those readers who fail to grasp the difference is the drama critic of the journal *Gramophone*, who, referring to this work by Khentova, expresses doubt as to the fact that *The Bolt* was staged only once (see DJF, "Shostakovich. The Bolt", *Gramophone*, June, 1995, vol. 73, No. 865, pp. 56-58).

[3] The score of the Suite was first published in the *Collected Works* of Dmitri Shostakovich in 42 volumes, Vol. 26, Moscow, 1987.

[4] The duration of the music to the ballet as performed by the Stockholm Symphony Orchestra conducted by Gennadi Rozhdestvensky, is 148 minutes. However, in this recording (by the firm CHANDOS) there are numerous omissions (in particular due to elimination of exact repetitions), since the music is being performed apart from any stage performance.

[5] "Ballet Lies", *Pravda*, 6 February 1936.

[6] Letter from Shostakovich to Nikolai Smolich of 30 October 1930. Quoted from the article by Gavriil Yudin, "...Your Work Is the Event of a Lifetime for Me", in *Sovetskaya muzyk*a (Soviet Music), 1983, No. 6, p. 92.

[7] Ibid.

[8] Ibid.

Since *The Bolt* was written immediately after *The Golden Age*, it is natural to assume that this is precisely the work whose theme did indeed interest the composer. Let us attempt to reconstruct, as far as that is possible today, the story of how idea for this ballet first took shape, and how it was finally brought to the stage.

The initial idea of inviting Shostakovich to work on a ballet with an industrial theme came from the theatre itself, apparently after the score for *The Golden Age* had been approved and accepted. The author of the story for the new ballet was Victor Smirnov, then director of the Second Moscow Academic Arts Theatre (MKhAT-2). Smirnov had fought in the Civil War, and then worked as a cinematographic administrator,[9] and had no experience whatsoever of work in such a specialised field as ballet scenario, nor in literature as such. The reasons or motives which led the Administration of the Leningrad Academic Theatres to invite Smirnov to collaborate on this ballet remain unknown, and in all likelihood lie outside the arts. The composer saw the initial version of the story for the ballet in February, 1930, in Moscow, where he was stopping over on his way to give concerts of his own works in Rostov-on-the-Don. Shostakovich set out his impressions in a letter to Ivan Sollertinsky: "... Comrade Smirnov read to me his story for the ballet *At the New Machine*. The content is very topical. There was a machine, then it broke down (the problem of wear and tear). Then it was mended (the problem of depreciation), and they also bought a new one. Everyone then dances round the new machine. Apotheosis. The whole thing takes three acts..."[10] The content and tone of this letter leave no doubt as to Shostakovich's attitude both to the scenario and to its author.[11]

Thereafter the story for the ballet was rewritten several times, yet even in its final form the primitive simplicity of the plot and the professional incompetence of its author are striking.[12]

Galina Dobrovolskaya, who has researched into the work of Fyodor Lopukhov, has shown that the plot of *The Bolt* is directly linked to the events of the period and the newspaper campaign then being waged, quoting the headings of newspaper articles in 1931: "Qualified Drunks and Absentees Are Disorganising Production", "Surrounded by Hooligans", "Hooligans Sabotage Cultural Work", "Absentees and Idlers Responsible for Kerosene Queues",[13] etc. The author of the scenario was unable to rise above the level of the newspaper slogan.

Even before the premiere, the superficiality of the ballet story and Smirnov's incompetence as a playwright were obvious not only to the composer's traditional opponents, but to the composer himself, his friends and well-wishers (more will be said about this later).

What, then, compelled Shostakovich to begin work on the music for the ballet despite the manifest failure of the scenario?

At first glance, *The Bolt* seems to fit naturally into the "main current" of the Soviet arts, and also into the international arts scene in the late 1920s and early 1930s. It also easily finds a place and logical explanation within the context of the composer's work during those years.[14]

In the 1920s, the "production theme" had come to occupy an important place in the Soviet arts. Its social significance increased as the country moved from "national economic recovery" following the devastation of the revolution and Civil War, to the policy of "socialist industrialisation". One need only recall such compositions as *The Hooter Symphony* by Arseni Avraamov (1922), *The Factory* by Alexander Mosolov (1926), and also the opera *The Dam* by the same composer (1930), *Rails* by Vladimir Deshevov (1930), or the symphony *Turksib* (1933) by Maximilian Steinberg (the professor who taught Shostakovich composition at the Leningrad Conservatory), dedicated to the construction of the Turkestan-Siberian railway. One might also name literary works on similar themes which were well known at that time, for example the novels *Cement* by Fyodor Gladkov (1925), *The Timber Factory* by Anna Karavaeva (1928), *The Hydro-Electric Power Station* by Marietta

---

[9] This information about Victor Smirnov is taken from the book by Sofia Khentova, *Shostakovich: Zhizn i tvorchestvo*, Vol. 1, p. 259. In the monograph by Natalya Lukyanova, Smirnov's name is given inaccurately (see N.V. Lukyanova, *Dmitri Dmitrievich Shostakovich*, Moscow, 1980, p. 70). The same error is found in the German edition of the book (Berlin, 1982, p. 81).

[10] Quoted from the book by L. Mikheeva, *I.I. Sollertinsky: Zhizn i nasledie* (Ivan Sollertinsky: His Life and Legacy), Leningrad, 1988, p. 78.

[11] Compare this with the statement by Sofia Khentova that Smirnov was "a man who, like Adrian Piotrovsky, interested Shostakovich by virtue of his exceptional personal and creative image" (S. Khentova, op. cit., p. 259).

[12] The drunkard and hooligan Lyonka Tippler, sacked from his job at the factory, decides to take revenge by sabotaging one of the machines, and persuades the lad Goshka to put a bolt in one of the lathes. Lyonka accuses Boris, a member of the Komsomol, and the factory guard arrest him, but Goshka regrets what he has done and tells the whole story. Boris is set free, and Lyonka exposed and arrested. The workers and Red Army men visiting the factory organise a concert to celebrate. (For a fuller account of the story, see pp. 7—8 of this publication.)

[13] See G. Dobrovolskaya, *Fyodor Lopukhov*, Leningrad, 1976, p. 198.

[14] Sofia Khentova finds the reason for turning to the theme of *The Bolt* in an analogy between Shostakovich's works for drama and for ballet. The plays *The Shot*, *Virgin Soil* and *Rule, Britannia!*, for which Shostakovich composed the music, writes Khentova, "taken together composed a triptych of contemporary life: at the factory, at the collective farm, and abroad. During these same years he also expressed this same theme in ballet music: *The Golden Age* was about Soviet sportsmen on a foreign tour, *The Bolt* was about Komsomol factory workers, and *The Bright Rivulet* was about a collective farm" (S. Khentova, op. cit., p. 247). Lyudmila Mikheeva, commenting on the letter from Shostakovich to Sollertinsky referred to above, states that the composer nonetheless "wanted to write the ballet. People were thinking seriously at that time of embodying the production theme in ballet. So Shostakovich composed the music" (L. Mikheeva, op. cit., p. 78).

Shaginian (1931), *The Concrete Hardens*, a film script by Alexander Macheret (1931), to which, moreover, Shostakovich was to compose the music, and many others. That same year (1931), an opera about oil production in Azerbaijan, *The October Oil Derrick* by Boleslav Yavorsky, was staged at the Bolshoi Theatre in Moscow.

One can also cite examples of European urban art of this kind, such as *Pacific 231* (the name of a steam locomotive) by Arthur Honegger, *Machines agricoles*, a song-cycle by Darius Milhaud (using the text of a catalogue of agricultural machinery and including parts such as the mowing machine, the binder or the reaping machine), or *Promenades* by Francis Poulenc ("In a Car", "On an Aeroplane", "In a Train", "In an Omnibus"). (Such a striking parallel in the culture of totalitarian and non-totalitarian countries is a phenomenon which no doubt deserves further exploration.) Neither the constructivist-urbanist approach (*The Factory* by Mosolov, *Pacific 231* by Arthur Honegger), nor the abstract-social approach to the production theme aroused any particular interest in Shostakovich.

However, in the late 1920s and early 1930s, the production theme revealed a new dimension when it acquired a sharp political colouring: a mass campaign was launched against sabotage. In 1930 the country was shaken by a much-publicised trial of industrial saboteurs, a trial which became known as "The Industrial Party Trial". Alongside information on new ballet productions, the journal *Rabochy i teatr* (The Worker and the Theatre) also published hysterical pronouncements such as "No Pity for Saboteurs!", "Saboteurs Must Be Shot!" made by people from the world of arts.[15] On the cover of one of the last issues of the journal for 1930 was a copy of the placard "Expose!", which depicted a saboteur-thug pushing a stick between the gears of a lathe.[16]

This was precisely the line taken in the scenario for *The Bolt* following Shostakovich's meeting with the author in February. The plot now acquired a radically different, political interpretation: the lathe went out of operation not simply because of wear and tear, but as a result of conspiracy by the class enemy. Thus the plot pivoted not on "the problem of wear and tear", but on the exposure of concrete villains, on the idea of the battle against hostile social elements.

This reinterpretation of the plot of *The Bolt* coincided with a change in official public propaganda. The hunt for the enemies of the people quickly moved beyond the industrial scene to become a ubiquitous phenomenon. In the autumn of 1930, in its lead article unambiguously entitled "Musicians and Sabotage", the journal *Proletarsky muzykant* (Proletarian Musician) called for the exposure of saboteurs not only in industry but also in music: "The trial of the saboteur organisation `The Industrial Party' has disturbed broad masses of the working class, the peasantry and the Soviet intelligentsia. The musical world has not watched from the sidelines either: numerous resolutions are being passed and protests made against sabotage, demanding the harshest measures to be applied in dealing with saboteurs and the ideologists of foreign intervention. However, the musicians' involvement in the battle against sabotage cannot, of course, be limited merely to protests and speeches; the issue must be examined more deeply, must be raised in a way that is at once simpler and yet more complex: is there any sabotage in our musical sphere, and can our musicians, Soviet specialists, help to identify this sabotage and eliminate it? We affirm that ideological sabotage does exist in the musical sphere. If musicians wish to help in the battle against sabotage, they must raise their voice and draw the attention of the working class and the party to concrete facts of sabotage on the musical front."[17]

In this atmosphere of social hysteria, to refuse to work on a ballet whose theme was the exposure of sabotage could easily be interpreted as collaboration. Fyodor Lopukhov, recalling work on *The Bolt* several decades later, wrote: "Include the theatre in the battle against those who stand in the way of the industrialisation of the country! <...> *Who would refuse* such an opportunity, which met the fundamental needs of the Soviet arts in that period?" (italics mine.—*M.Ia.*).[18] In the light of what has been said above, these words read somewhat differently today: it was impossible to refuse.

In addition, there were also particular circumstances which left Shostakovich, in effect, with little choice. Despite the obvious success which *The Golden Age* had enjoyed with the public, it met with the hostility of officialdom. Those involved in its creation were accused of being time-servers, of dragging onto the stage a bourgeois ideology hostile to the Soviet theatre, of aestheticism and formalism.[19] Not long before this, the opera *The Nose* had received even harsher criticism. In the journal *Proletarsky muzykant* it was described as the triumph of formalism; as "an ugly and unhealthy grimace parting the jaws in mindless physiological

---

[15] From the resolution passed at a general meeting of the staff of the State Bolshoi Drama Theatre. See "A Reply to Saboteurs", *Rabochy i teatr*, 1930, No. 64-65, p. 15.

[16] *Rabochy i teatr*, 1930, No. 62-63.

[17] "Musicians and Sabotage", *Proletarsky muzykant* (Proletarian Musician), 1930, No. 8 (16), p. 1.

[18] F. Lopukhov, *Shestdesyat let v balete: Vospominaniya i zapiski baletmeistera* (Sixty Years in Ballet: Reminiscences and Notes of a Choreographer), Moscow, 1966, p. 257.

[19] The harshest criticism was in the article by Yuri Brodersen, "The Legalisation of Time-Serving", in *Rabochy i teatr*, 1930, No. 60-61, pp. 8-9. For further details, see Manashir Iakubov's article "Shostakovich's First Ballet: The History of Its Creation and Stage Fate" in: Shostakovich, *Zolotoi vek. Balet. Klavir* (Shostakovich, *The Golden Age. Ballet. Piano Score*), Moscow, DSCH Publishers, 1995, pp. 224-227.

laughter".[20] *Proletarsky muzykant*, the journal of the Russian Association of Proletarian Musicians (RAPM), and the mouthpiece, until 1932, of views very close to those of official circles, was invariably critical of Shostakovich's work as a phenomenon which not only had nothing in common with Soviet musical creativity, but which could not even be classed with the music of the so-called "fellow travellers".[21]

Finally, something happened in Shostakovich's immediate entourage, the significance of which has still not been appreciated by his biographers. In 1929, the Moscow composer Mikhail Kvadri was arrested and never seen again (according to information obtained by the author, he was shot by the firing squad).[22] Shostakovich dedicated his *First Symphony* to him, and this dedication could be found in the published piano score of the symphony for four hands.[23] For his part, Kvadri had dedicated several of his works to Shostakovich, and manuscripts with these dedications could well have come into the hands of the investigator when Kvadri was arrested.

However, in the spring of 1930, the theatre announced that Shostakovich (and Lopukhov) would be working on a new ballet, and the theme of the new work was clearly defined: "The Bolshoi Opera Theatre has decided to include the ballet *The Bolt* in its repertoire for the next season; the script on the theme of hooliganism and industrial sabotage is to be written by Victor Smirnov; the music is to be composed by Dmitri Shostakovich. The choreography will be by the composer and Fyodor Lopukhov."[24] There was no going back.

The theatre management ascribed particular importance to staging "the first industrial ballet" on a politically topical theme. According to Yuri Slonimsky, a historian of Soviet ballet, and also a contemporary and witness to these events, "the theatre had several other proposed works in a similar vein and awaiting their turn, should *The Bolt* prove a success. <...> It would seem that the management was convinced that their choreographic innovations were in the right direction".[25] Work on *The Bolt* proceeded at "shock" pace.[26] A special competition was held for the creation of the best stage sets and costumes, the winners, as was mentioned earlier, being Tatyana Bruni and Georgi Korshikov. Two troupes rehearsed the ballet, and the second troupe included dancers just as renowned as the first, among them Tatyana Vecheslova and Pyotr Gusev.[27]

By the early 1930s both the composer and the choreographer had acquired some experience in the artistic presentation of contemporary life. The music composed by Shostakovich for the play *The Shot*, staged at the Leningrad Theatre of Working Youth (LenTRAM), was closest to *The Bolt* both in time and in

---

[20] D. Zhitomirsky, "*The Nose*, an Opera by Dmitri Shostakovich", *Proletarsky muzykant*, 1929, No. 7-8, p. 39.

[21] See, for example, the editorial "Militant Eclecticism" (*Proletarsky muzykant*, 1930, No. 9-10 (17-18), pp. 3-4); L. Lebedinsky, "On the Enemies and Friends of Proletarian Music" (ibid., 1931, No. 1 (19), pp. 8-9); S. Dudel, "On the Music by Shostakovich to the Film *The Golden Mountains*" (ibid., 1931, No. 23-24, pp. 20-22; see, in the same issue, pp. 31 and 46 for further references to Shostakovich); see also the book by Lev Lebedinsky, *8 let borby za proletarskuyu muzyku (1923-1931)* (Eight Years of Struggle for Proletarian Music, 1923-1931), Moscow, 1931, p. 84, in which *The Nose* by Shostakovich is classified among examples of "contemporary degenerate, decadent music".

[22] The life and work of Mikhail Kvadri (1897-1929) is a topic still awaiting its researcher. Some information on Kvadri can be found in a short article by Mikhail Starokadomsky published in 1926 in the journal *Sovremennaya muzyka* (Almanac of the Association of Contemporary Music attached to the State Academy of Artistic Sciences, year III, No. 13-14, pp. 91-92). This is the only publication about the composer Kvadri printed during his lifetime. The attractive personality of Kvadri is depicted in the reminiscences of Lev Oborin "How Much Music Was Played!" (see *Vissarion Yakovlevich Shebalin: Statyi. Vospominaniya. Materialy* (Vissarion Shebalin: Articles, Reminiscences, Documents), Moscow, 1970, pp. 206-09).

[23] Dmitri Shostakovich, *First Symphony*. Piano arrangement for four hands by Yevgeni Slavinsky. Moscow, 1928. In all later publications of the *First Symphony* issued during Shostakovich's lifetime, the dedication to M.V. Kvadri is missing. We have reintroduced it in the *Collected Works* of Dmitri Shostakovich (Vol. 1, Moscow, 1987).

[24] "News about the Arts", *Rabochy i teatr*, 1930, No. 18 (1 April), p. 16. It is clear from the text that in March the theatre confirmed some variant of the story for the ballet ("script") by Smirnov; it is also clear that Shostakovich had not yet begun work on the music.

[25] Yu. Slonimsky, *Sovetsky balet* (Soviet Ballet), Moscow-Leningrad, 1950, p. 90.

[26] On this subject see: "In the Space of Ten Days: The Opera and Ballet Theatre", *Rabochy i teatr*, 1931, No. 5 (21 February), p. 22. The short period allocated for the work perhaps explains the use of fragments from other compositions in some of the pieces for the ballet. For example, "The Mime Dance of the Charladies" (No. 8) is based on the "Final March" from the music to Mayakovsky's comedy *The Bedbug*. The introduction to Act II (No. 18) is an expanded and revised version of the orchestral piece "The Field (Landscape)" from the concert-circus production *Supposedly Killed* (though here it could be that the chronological order is reversed, since the premiere of *The Bolt* took place six and a half months earlier). In the scene "The Workers Arrive" (No. 9) Shostakovich used an adapted version of the introductory "March" from the music to *The Bedbug*. (The first to point to this link was Alla Bogdanova, who failed, however, to correlate the musical pieces in the ballet and in the play: they are not identical. See A. Bogdanova, *Opery i balety Shostakovicha* (The Operas and Ballets of Shostakovich), Moscow, 1979, p. 138.)

[27] This can be seen from surviving advertising photographs for the premiere. T.M. Vecheslova states that she and Gusev appeared in the premiere performance (Tatyana Vecheslova, *O tom, chto dorogo: Vospominaniya* (What Is Dear To Me: Reminiscences), Leningrad, 1984, pp. 169-70; see also, on page 215 of the same book, the photographs of those who took part in the performance). That Vecheslova appeared in *The Bolt* in the role of a Komsomol Girl is confirmed in the reference work: A. Degen, I. Stupnikov, *Leningradsky balet: 1917—1987*, p. 58. However, neither the booklet published for the premiere (Leningrad, 1931), nor the reference work *D.D. Shostakovich: Notografichesky i bibliografichesky spravochnik* (Dmitri Shostakovich: A Notational and Bibliographic Reference Book) by Yefim Sadovnikov (Moscow, 1965) contain any mention of Tatyana Vecheslova on the list of performers, while the list of characters contains no "Komsomol Girl".

content.[28] According to those who staged the play, the theatre "placed the main emphasis on the *optimistic irony* of the Komsomol team, confident that fresh young forces would win the victory over the decadent section of the worker milieu, which had still not freed itself from petty-bourgeois and capitalist aspirations" (italics mine.—*M.Ia.*).[29] In the arts of the 1920s, irony was the tried and tested method of reducing official pathos in wholly positive themes, ideas and illustrations (such, for example, is the illustration of the ideal socialist future in *The Bedbug* by Mayakovsky). In *The Bolt*, Shostakovich and Lopukhov decided to take this a great deal further. Smirnov's story for the ballet, devoid of even a hint of humour or irony, was recast in a satirical key. Moreover, this approach not only determined the presentation of the "negative" characters, but was also extended to cover all the "positive" ones—Boris, Olga, the workers, the Komsomol and Young Pioneer members, the Red Army men, etc. The primitive-simplistic contrast between the good Komsomol shock workers and the bad saboteurs from among the non-Komsomol youth became a black parody of the numerous novels, plays, paintings and films about the campaign against sabotage. Shostakovich was repelled by all forms of cheap music—the bourgeois urban music of the NEP period, which he termed "musical trash", and the empty, pseudo-popular "proletarian" songs which, according to the theories of RAPM, could only be written by representatives of a "socially pure" race of composers. Judging by the brilliant satire to be found on the pages of *The Bolt*, Shostakovich found this second category of musical rubbish particularly nauseating. Having poured his rich, stinging ridicule on such cheap music in the hooligan and drunkard scenes and in the dances of the Lady Aesthete, the Yes-Man and the Colonial Slave Girl, he takes no less pleasure in depicting the faceless heroes of labour and the mechanical, lifeless operation of the lathes. His Komsomol members differ little from the parishioners, and the shock brigade leader is as colourless as the sacristan. The mass scenes of "positive" proletarians and the endless dances of the Red Army (infantry and artillery, ADAC members, motorcyclists, Red Navy sailors, airmen and the Budyonny cavalry corps) have a monotonous primitivism which turns them into parody precisely because of the endless, emphatically monotonous and loudly self-satisfied repetition of dullish music, while the concluding Apotheosis is triumphantly insolent. The press reviews reveal that the choreographer matched the composer in terms of the satirical and grotesque for both "negative" and "positive" characters in the ballet.

This daring experiment ended in catastrophe. The failure of the ballet seems to us today to be virtually predetermined. "...The ballet did not withstand the test," said Lopukhov later. "It is not the business of ballet to stage the news of the day, and reproduce reality as we see it. Negative characters cannot occupy the centre of the stage, except in a satirical review. Having decided, in *The Bolt*, against placing the positive characters at the centre, having failed to make the best qualities of Soviet people the dominant factor, we, in effect, rejected the most powerful and the most attractive aspect of ballet. A major ballet cannot consist of the grotesque alone. Of course, I realised this only many years later, when I thought again and again over my work, and tried to find the root cause of my failures. The failure of *The Bolt* began with the dramatic basis, with the choice of theme."[30]

The deficiencies in the theme of the ballet were noticed prior to the premiere by Ivan Sollertinsky. In an article printed in the booklet *To Assist the Spectator*[31] (an almost unheard-of case in which the public coming to the theatre is informed in advance not of the merits of the work, but of its weakest points!), Sollertinsky wrote that *The Bolt* "was still based on the old principle of a `divertissement'. It lacked any continuous story line, any intrigue, the plot began only ... in Act III, with the denouement coming about six to seven minutes later. For a plot this is a little feeble. <...> Thus it remains a divertissement. True, in place of `Bluebird', `Prince Whooping-Cough' and `Cinderella', we have the entry of ADAC members, army motorcyclists, cavalrymen, etc. Nonetheless the old traits of `developing the theme' in ballet make themselves felt."[32] Sollertinsky's conclusion sounds like a sentence read out before the trial: "*The new theme in ballet has still not found its dramatic expression*" (italics mine.—*M.Ia.*).[33]

---

[28] Lopukhov also briefly comments in his memoirs on the link between *The Bolt* and work for the Leningrad Theatre of Working Youth: "When composing the ballet, we saw before us the innovations of the `Blue Shirt' and LenTRAM and dreamt of doing something equal to these." (This comment, coming from the creator of the Dance Symphony "The Grandeur of the Universe", *Pulcinella* and *The Ice Maiden*, is rather hard to believe.) See F. Lopukhov, op. cit., p. 257.

[29] M. Sokolovsky, D. Shostakovich, R. Suslovich, I. Vuskovich, "On the Performance". In: *Vystrel* (The Shot), Leningrad, 1930, p. 5.

[30] F. Lopukhov, op. cit., pp. 257-58.

[31] See *Bolt: Balet v 3-kh deistviyakh (V pomoshch zritelyu)* (*The Bolt*: A Ballet in Three Acts (To Assist the Spectator)), [Leningrad,] 1931. It is curious to note that, in contrast to other similar publications issued to mark the premieres of *The Golden Age* and *The Bright Rivulet*, the booklet on *The Bolt* contains no articles by the composer, choreographer, designers, conductor—that is, by anyone involved in creating the ballet. Its only contents are a critical sketch by Ivan Sollertinsky, and the ballet synopsis.

[32] I. Sollertinsky, "*The Bolt* and the Problem of Soviet Ballet". In: *Bolt: Balet v 3-kh deistviyakh*, pp. 7-8.

[33] Ibid., p. 8.

The ballet critics were unanimous in their negative response to the premiere of *The Bolt*. It is difficult today to reconstruct the original performance, which took place only once, and that many decades ago. The principle of the divertissement indeed played a very large role in *The Bolt*. In fact the ballet contains four such episodes: the "workshop concert" in Act I, the series of dances—from "The Dance of the Komsomol Members" (No. 21) to "The Dance of the Sacristan" (in No. 25) in Act II, and two divertissements in Act III: the amateur propaganda concert, and the dances by the Red Army men. Material from the press, memoirs, letters and illustrations, however, reveal that the most vivid elements in the ballet were the satirical, ironic and parody episodes. It was precisely these, and not the divertissement-style choreography, not the experiments by Lopukhov, nor even the woeful incompetence of the ballet story, which drew the anger of the critics. At a production meeting held after the premiere, a representative of the Red Putilovets factory commented that "in bringing Soviet production onto the stage, the theatre <...> distorted it so much that, for example, they heated iron in a steam boiler, and the blacksmith wielded two hammers at once". He suggested that they "have closer contacts with the factory's culture group". The newspaper critics, like the representative of Red Putilovets, very perceptively pointed out that the authors of *The Bolt* exposed not only the "negative" characters. "All the characters have been given a purely superficial delineation," wrote the newspaper *Smena* (Shift-Worker). "The negative characters do, of course, drink and debauch themselves <...> but the positive characters act like teachers' pets." They are "schematic, cardboard cut-outs, false", and "the drunken capers of the hooligans, the scenes of decadence at the everyday level <...> are shown with hypertrophied realism". Furthermore, "individual actions by virtuous Komsomol members cannot neutralise this muddy, dirty current which <...> flows over the stage (Act II)". "The producer reveals his total impotence, his total ignorance of life. The factory meeting, commissioning of the new workshop, the scenes in the workers' club are shown with such childish naivety that one is ashamed for the producer and for the theatre. <...> The workers at a meeting, the bustling and elbowing in the workshop, again a ceremonial march at the workers' club—*all of this is nothing but a parody*. There is even more of it in the dances. The dancing blacksmith, the dashing gallop of cavalrymen on Viennese chairs, the dreadful dance of the airmen, the dances of ethnic minorities (of course the Lezghin and the Oriental) is nothing but <...> slipshod kow-towing" (italics mine.—*M.Ia.*).[34] "The outrageous dance of the blacksmith with two hammers resembles *a parody*," wrote another journalist. "The dance of the Red Army men (the gallop on Viennese chairs) is a *mockery* of the Red Cavalry, and all these Red Army dances *discredit the Red Army*" (italics mine.—*M.Ia.*).[35] The art critic from the factory newspaper *Oudarnik* (Shock Worker) decided that the amateur concert in Act III belittled the talent of worker arts groups: "You would hardly find today any arts group which would permit itself to give a performance consisting of `The Naval Conference', `The Lady Aesthete', `The Drayman' and `The Colonial Slave Girl'."[36]

The most comprehensive and harshest assessment of the performance was given by Moisei Yankovsky in the journal *Rabochy i teatr*.[37] Typically, he also pays particular attention to the delineation of the "positive" forces, finding the choreography totally unsatisfactory. "In Lopukhov's interpretation, the industrial theme becomes quite literally a *caricature* which, in the `Blacksmith' dance, becomes outright *mockery* of the production theme. The theatre `The Crooked Mirror' used just such methods in its famous *Vampuka* days to mock the banality of the pre-revolutionary theatre.[38] <...> Similar features reveal themselves *in almost all the dances* based on an attempt to display the *positive elements* in the ballet. The military dances, for example, are an *unbelievable compound of ignorance* which, in the dance of the `cavalrymen', becomes, *in actual fact, ridicule of our cavalry*." "The workers and Komsomol members," continues Yankovsky, "are a monochrome, uniform, *completely faceless mass* which is presented *in an emphatically grey tone*, both as regards the type, and as regards the dancing." The conclusions drawn by the critic had a clear political meaning: Lopukhov "not only reveals complete failure to understand the material, that is, the atmosphere of a factory, but also demonstrates fairly openly his *political immaturity* as regards creating a Soviet ballet". "Despite all the Sovietised externals, we are facing a massive break-down in the sphere of the Soviet theatre, a break-down which is signalling the erroneous path taken by the artistic directors of the ballet theatre (the artistic director of the ballet was precisely Fyodor Lopukhov.—*M.Ia.*), and which requires that all their methods of work be reviewed." Summing up his observations and evaluation, Yankovsky wrote: "*The Bolt* is a failure. <...> *The Bolt* is not just the failure of one theatrical work, it is a failure testifying to the defectiveness of that method which continues to dominate in ballet, and which is visibly showing that its path is *hopelessly far removed from the*

---

[34] B. Rodin, "The Sham *Bolt*", *Smena* (Shift-Worker), 1931, 12 April.

[35] Empa, "*The Bolt* and Formalist Chatterboxes", *Bytovaya gazeta* (Daily Life Gazette), 1931, 15 April.

[36] N. Sh., "Production Reflected in Ballet", *Oudarnik* (Shock Worker), 1931, No. 10-11.

[37] M. Yankovsky, "*The Bolt*", *Rabochy i teatr*, 1931, No. 11, p. 11.

[38] Here, in fact, Yankovsky senses, and with good reason, that in their work, Shostakovich and Lopukhov are continuing the tradition of the Russian satirical theatre, a tradition which had "fallen out of favour" by the early 1930s. It was no coincidence that the theatre "The Crooked Mirror" was closed down that same year of 1931.

path being taken by the whole of the Soviet theatre." The concluding phrase by Yankovsky had the sound of overt menace: "*The Bolt* is the *final warning.* This is a conclusion that should be pondered" (in all the quotations italics are mine.—*M.Ia.*).

The theatre management reacted instantly. The chief choreographer and troupe director, Fyodor Lopukhov, left the theatre. *The Bolt* was immediately removed from the repertoire. The performance which should have followed the premiere was replaced by the ballet *Don Quixote.*[39] Sergei Radlov was appointed artistic director of the theatre. In a special announcement for the press, he spoke of plans to undertake a radical reworking of *The Bolt,* above all the ballet story, making particular reference to the "incompetence, not to say meaninglessness of the plot in the form in which it is presented to the spectator. *Raymonda* and *Coppelia,*" added Radlov, "seem Shakespearean in comparison with *The Bolt.*"[40] There were, however, plans to make other numerous serious changes in the ballet, in addition to the scenario: "Episodes such as `The Blacksmith' and `The Colonial Slave Girl' must be radically altered or removed, and the characterisation and dances of the Red Army must be considerably modified."

It is clear from Radlov's words that he was doing all he could to smooth over the situation. "The deficiencies in *The Bolt* are very considerable and visible to all," he said, "but the very process of renewing ballet is so difficult and, at present, painful that one should be sympathetic to every attempt in this direction, not in order to cover up the flaws but in order to see whether it is possible to save and bring to the audience the better part of the work of the ballet troupe and orchestra."[41] At the beginning of June it was announced that a new version of the ballet would be performed once in the current season, and even a date was decided upon—28 June.[42] Given the mood of the critics, Radlov also stated in his announcement for the press: "The theatre calls upon the public and its mouthpiece, the press, to make the effort to come to the preview without any of the prejudice understandable in this case, and to appraise soberly whether or not the changes introduced are radical enough." However, a week before the proposed preview, it was announced that "as a result of a series of organisational problems, no work on the ballet *The Bolt* has been done, and the ballet is being *removed definitively from the repertoire* without any reworking" (italics mine.—*M.Ia.*).[43] The stage history of the first production of the ballet *The Bolt* had reached its conclusion.

For all the harsh criticism of the ballet, the evaluation of Shostakovich's music was unanimously positive. Indeed, in some of the reviews, the work of the composer was contrasted against that of the choreographer. "The music of Shostakovich is specifically theatrical and realistic (not in the sense of sound imitation): each event on stage, each turn in the plot, new trait in a character or mime emphasis is instantly given musical support," wrote Sollertinsky. "There are acidic, satirical pages (for example `Kozelkovism', `The Disarmament Conference'), but the rest is predominantly lively and powerful. As before, it is the rhythm and timbre (instrumentation) which play the main role, however the melodic sections are very rounded and easily remembered. Shostakovich is in no way seeking formal elegance: the music for *The Bolt* is free of technical complexities, transparent (despite the large orchestra) and accessible even to the layman."[44] Leaving aside the question of whether certain statements by Sollertinsky are altogether accurate, one can state that he set the tone for all the subsequent discussion. Even Yankovsky, who had had penned such an annihilating review of the ballet, was careful to give a separate mention to the music: "The music of Shostakovich made it possible to develop a ballet performance," he emphasised. "However, there is such an obvious gap between the choreographer and the composer that in the performance the music came across quite independently."[45] Finally Radlov, summarising the view of the critics, could say quite honestly that "the musical qualities [of *The Bolt*] have won general recognition".[46] The views expressed by Sollertinsky (the music to the ballet can be divided into satirical pages, and "lively and powerful" pages) and by Yankovsky (the gap between the music and the choreography) together with the justified assessment of the ballet story as totally unsuitable, became the general view expressed in all later critical assessments of *The Bolt.* That the score is essentially a parody has simply remained unnoticed by contemporary critics. Yet, as the ballet critic Galina Dobrovolskaya rightly noted, "the ironic attitude" of the composer "was revealed in the delineation of the positive characters". At the first (and only) performance, however, the music of Shostakovich "was not perceived as satirical by the ballet critics".[47]

---

[39] See "In the Space of Ten Days: The Opera and Ballet Theatre", *Rabochy i teatr,* 1931, No. 12, p. 22.
[40] "Rewriting *The Bolt* (A Conversation with the Artistic Director of the Opera and Ballet Theatre, Sergei Radlov)", ibid.
[41] Ibid.
[42] See "In the Space of Ten Days: The Opera and Ballet Theatre", *Rabochy i teatr,* 1931, No. 16, p. 15.
[43] Ibid., No. 17, p. 15.
[44] I. Sollertinsky, op. cit., pp. 9-10.
[45] M. Yankovsky, op. cit., p. 11.
[46] "Rewriting *The Bolt*", p. 22.
[47] G. Dobrovolskaya, op. cit., p. 197.

Following the failure of *The Bolt*, Shostakovich composed a suite, op. 27a,[48] which became very popular on the concert stage. In 1934 the score and the instrumental parts of the Suite were prepared for publication by Muzgiz. The publication had already been given a state number, on 21 April 1934 it was passed by the censors, and on 23 April the manuscript was sent to the printers, reached the proof-reading stage, but was never published.[49] The Suite was published only in 1987.

For the twenty-five-year-old composer, the ups and downs involved in the composition of the ballet, and its failure on stage were a painful experience. A ballet-satire, a ballet-parody, a ballet-placard, deprived of even a hint of psychology, a ballet with a primitive plot and incompetent scenario—all this became the focal point of an acute psychological drama in his personal creative work, the "last drop" which tipped the scales in his doubts and hesitations. The crisis came to a head when he broke off the restrictive agreements with state theatres (and cinema studios) which obliged him to work on themes that evoked no inner creative interest. Having broken off his contracts to compose the music for the operetta *The Black Man*, and the music for the film *The Concrete Hardens*, Shostakovich finally did that which he had been unable to do with the ballet about sabotage.

The journalistic expression of this crisis and the solution he found to it was the "Declaration on the Duties of a Composer", published at the end of 1931, in which Shostakovich spoke with youthful ardour about "the total, one-hundred per cent impotence of our musical theatres"[50] in the sphere of the new arts, in the creation of Soviet opera and ballet. This "Declaration", full of harsh accusations and cutting comments, provoked a storm. Shostakovich was accused of ideological waverings and of shifting to "bourgeois formalism and decadent westernism," of joining the camp of those composers who were "alien to Soviet music". The "Declaration" was proclaimed to be evidence of "the aggravation of the class struggle on the musical front".[51] Shostakovich did not reply to his opponents. He was already working on the music for *Lady Macbeth of the Mtsensk District*.

The publication of the piano score of the ballet *The Bolt*, and compact disc recordings now bring this hitherto unknown work by Shostakovich to a broad public, and open up the way for its revival on stage.

Manashir IAKUBOV

---

[48] The statement by Sofia Khentova that the Suite was compiled by Alexander Gauk (S. Khentova, op. cit., p. 261), is refuted by archival material. There are two existing editions of the Suite: in eight parts (1. Overture, 2. The Dance of the Bureaucrat, 3. The Dance of the Drayman, 4. The Tango (The Dance of Kozelkov and His Friends), 5. Intermezzo, 6. The Dance of the Colonial Slave Girl, 7. The Yes-Man, 8. Concluding Dance and Apotheosis, manuscript kept at the Glinka State Museum of Musical Culture, rec. gr. 32, inv. item 285) and in six parts. The second, six-part version of the Suite, with the names of the parts as altered by the composer (1. Introduction, 2. Polka, 3. Variation, 4. Tango, 5. Intermezzo, 6. Finale) can be found in Volume 26 of the *Collected Works* of Dmitri Shostakovich.

[49] All the materials used to prepare the publication—the authorised manuscript signed by Shostakovich on the title page "I request that this be considered the original", and author's corrections; orchestral instrumental parts and proofs—are kept in the archives of Muzgiz (State Music Publishing House) at the Russian State Archives of Literature and the Arts, rec. gr. 653, inv. 1, inv. item 2268.

[50] D. Shostakovich, "Declaration on the Duties of a Composer", *Rabochy i teatr*, 1931, No. 31, pp. 6-7.

[51] See M. Yankovsky, "Anyone Against?—Unanimously. An Open Letter to Dmitri Shostakovich", *Rabochy i teatr*, 1931, No. 32-33, pp. 10-11; "Composers Speak: A. Gladkovsky and A. Tsurmilen; K. Arenkov; A. Peisin", ibid., p. 11.

КОММЕНТАРИИ

Клавир балета Д. Д. Шостаковича "Болт", соч. 27 издается впервые. В основу издания положен авторский клавир, автограф которого хранится в Личном фонде Шостаковича Дмитрия Дмитриевича в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ): ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 41. Клавир приведен в соответствие с партитурой балета, находящейся в прокате издательства "DSCH".

При редактировании партитуры и клавира балета были использованы автографы и авторизованные рукописи партитуры балета, хранящиеся в РГАЛИ: действие I, 9 номеров (ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 40); действие I, 13 номеров, в том числе 5 номеров, отсутствующих в предыдущем варианте (оп. 3, ед. хр. 29); действие II, 11 номеров (оп. 3, ед. хр. 30); действие III, 15 номеров (оп. 3, ед. хр. 31); Сюита из балета "Болт", соч. 27а в шести частях (ф. 653 — фонд Музгиза, оп. 1, ед. хр. 2286); рукопись партитуры Сюиты из музыки к балету "Болт", соч. 27а в восьми частях, хранящаяся в Отделе рукописей Государственного Музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки (ф. 32, № 285) и рукопись Пятой балетной сюиты (Сюиты из балета "Болт") в восьми частях, находившаяся в Бюро проката нот Музыкального фонда СССР. Кроме того, редактором были учтены версии партитуры и клавира, подготовленные С. Р. Сапожниковым, использовавшим оркестровые голоса балета из Центральной музыкальной библиотеки при Государственном академическом Мариинском театре оперы и балета Санкт-Петербурга (№ 25150) и отдельные номера партитуры балета "Болт" из библиотеки петербургского Театра оперы и балета им. М. П. Мусоргского (бывшего Ленинградского Малого оперного театра).

В перечисленных материалах имеется много разночтений, прежде всего, в количестве номеров, в их названиях и последовательности. Нет полного соответствия и между нотными материалами в целом, с одной стороны, изложением содержания балета в буклете, выпущенном к премьере[1], и перечнем номеров балета в справочнике Е. Л. Садовникова[2], — с другой.

Эти разночтения, несомненно, возникали в процессе создания спектакля, в результате обычных в такой работе переделок либретто, перестановок отдельных номеров и сцен и т. п. Некоторые номера в автографе клавира имеют названия, никак не связанные с содержанием известного нам либретто балета "Болт". Так, номер, получивший в окончательной редакции в партитуре название "Танец машин" (№ 14, Пуск цеха и № 17, Работа цеха), в клавире имеет название "Танец теней" (см.: РГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 41, л. 29). Номер, обозначенный в партитуре как "Пантомима установки машин", в клавире называется "Разрушение города". Это позволяет предположить, что первоначально композитор ориентировался на какое-то другое, не дошедшее до нас либретто, или же использовал в балете номера, сочиненные ранее для других целей.

Личные имена большинства второстепенных персонажей, приводимые в премьерном буклете и в справочнике Садовникова (Иван Штопор, Федор Пива, Манька Фарт, Чарльз, Стон, Пришпектов, Поднебесненский, Причта, Пачули, Фикус, Опара), нигде в нотных текстах не встречаются. Не упоминаются они и в либретто, опубликованном в буклете. По всей видимости, они предназначались для читателей буклета и должны были усиливать комедийно-иронические характеристики отрицательных персонажей. В настоящем издании эти имена сохранены в перечне действующих лиц.

Редактор настоящего издания видел свою задачу в восстановлении авторской версии партитуры и клавира, максимально приближенной к премьерному спектаклю 8 апреля 1931 года. Поэтому за основу в определении последовательности номеров взяты перечни танцев и сцен по действиям в премьерном буклете балета. Единственное отклонение от этой основы — перенос сцены "Разоблачение провокации (Рассказ парнишки)" из шестой картины в седьмую, после концерта рабочей самодеятельности — сделано с учетом версии Сапожникова, ориентировавшегося на первоначальный вариант либретто, сохранившийся в семейном архиве В. Ф. Смирнова.

При подготовке партитуры и клавира динамические, темповые и т. п. указания, отсутствующие в автографах и рукописях партитуры, восполнялись за счет клавира и, наоборот, в клавир были внесены изменения, необходимые для его соответствия партитуре. В частности, это относится к сценическим ремаркам, а также к текстовым репликам, звучащим по радио в номерах "Гимнастика" и "Мимический танец уборщиц (Уборка цеха)". В последнем из названных номеров ни в партитуре, ни в клавире Шостаковича нет дикторского текста, который должен звучать в тактах 134—135 и в такте 136. Мы предлагаем здесь тексты, соответствующие характеру предыдущих реплик диктора, лозунгам, выписанным на транспарантах, использованных в сценическом оформлении премьеры балета[3], и общему смыслу данной сцены и спектакля в целом: в тактах 134—135 — "Все на борьбу с вредительством!"; в тактах 136 — 137 — "Да здравствует смычка искусства и труда!"

Большинство текстовых реплик по продолжительности явно недостаточно для отведенных им пауз, которые в живом исполнении, очевидно, должны быть сокращены.

Ряд обозначений "attacca" в конце номеров, определенно, имеют не столько музыкально-исполнительский, сколько сценический смысл, предостерегая от остановок и излишних пауз между номерами.

В ряде случаев авторский клавир, крайне экономный по изложению, дополнен фактурно для более полного отражения текста партитуры. Эта работа выполнена К. А. Титаренко.

Многочисленные мелкие неточности в нотном тексте, описки, пропуск знаков альтерации и т. п. исправлены без оговорок. Не оговариваются также расшифровки аббревиатур.

Манашир ЯКУБОВ

---

[1] Болт: балет в 3-х действиях (В помощь зрителю). [Л.], 1931.

[2] *Д. Д. Шостакович*: Нотографический и библиографический справочник /Сост. Е. Садовников. 2-е изд. М., 1965. С. 30—34.

[3] "Больше угля, нефти и металла!", "Да здравствует смычка рабочих с Красной Армией!" (см. фото спектакля в отделе иконографии Государственной Центральной театральной библиотеки России).

COMMENTARY

The piano score of the ballet *The Bolt*, op. 27, by Dmitri Shostakovich, is being published here for the first time. This publication is based on the composer's piano score, the autograph of which is kept in the Personal Archives of Dmitri Shostakovich, in the Russian State Archives of Literature and the Arts (RSALA): rec. gr. 2048, inv. 2, inv. item 41. The piano score has been adapted to correspond to the orchestral score of the ballet, which is available for hire from the DSCH Publishing House.

Editorial work on the orchestral and piano scores was based on the autographs and authorised manuscripts of the ballet score, which are kept at the RSALA: rec. gr. 2048, inv. 2, inv. item 40, Act I, 9 pieces; inv. 3, inv. item 29, Act I, 13 pieces, including 5 pieces missing from the previous variant; inv. 3, inv. item 30, Act II, 11 pieces; inv. 3, inv. item 31, Act III, 15 pieces; rec. gr. 653, inv. 1, inv. item 2268, Suite from the ballet *The Bolt*, op. 27a in six parts (Muzgiz archives); manuscript of the orchestral score of the Suite from the music to the ballet *The Bolt*, op. 27a in eight parts, kept at the Manuscript Department of the Glinka State Museum of Musical Culture, reg. gr. 32, inv. item 285; and the manuscript of the *Fifth Ballet Suite* (Suite from the ballet *The Bolt*) in eight parts previously kept at the Bureau of Score Hire of the Music Foundation of the USSR. In addition, the editor has taken into account versions of the orchestral and the piano score produced by Sergei Sapozhnikov, who used the orchestral instrumental parts for the ballet, kept at the Central Music Library of the Mariinsky Theatre in St Petersburg (No. 25150), and individual pieces from the score of the ballet *The Bolt* kept at the library of the St Petersburg Maly Opera Theatre.

In the documents listed above there are various discrepancies, above all in the quantity of musical pieces, their names and sequence. Moreover, the scores do not fully correspond, on the one hand, to the synopsis of the ballet set out in the booklet issued for the premiere,[1] and on the other, to the list of ballet pieces given in the reference work by Yefim Sadovnikov.[2]

These discrepancies undoubtedly occurred during the creation of the ballet as a result of alterations to the scenario and changes in individual pieces and scenes typical in the course of such work. Some of the pieces in the autograph piano score have names which have no link whatsoever with the content of the story for the ballet *The Bolt* familiar to us. For example, the musical piece which was given the name "The Dance of the Machines" in the final edition of the orchestral score (No. 14, "Commissioning of the Workshop", and No. 17, "The Workshop in Operation") is called "The Dance of the Shades" in the piano score (see RSALA, rec. gr. 2048, inv. 2, inv. item 41, p. 29). The piece called in the orchestral score "The Mime of the Installation of the Machines" is called "The Destruction of the City" in the piano score. This gives grounds for supposing that initially the composer was at work on some other story for the ballet which has not come down to us, or else that he used in the ballet pieces composed earlier for other purposes.

The personal names of the majority of the secondary characters given in the booklet issued for the premiere and in the reference book by Yefim Sadovnikov (Ivan Corkscrew, Fyodor Beer, Manka Luck, Charles, Ston, Toff, Heavenly, Vestry, Busy Lizzy, Aspidistra, Leaven) are not to be found anywhere in the musical texts, nor in the story for the ballet published in the booklet. It would seem that they were intended for the reader of the booklet with a view to increasing the satirical nature of the negative characters. In the present publication, these names are retained in the list of dramatis personae.

The editor of the present publication saw his aim to be that of reconstructing the author's variant of the orchestral and piano scores, which is the one closest to the premiere performance of 8 April 1931. Therefore the sequence of the musical pieces is based on the list of dances and scenes in the booklet published for the premiere of the ballet. The only exception — the transfer of the scene "The Conspiracy Exposed (The Tale of the Young Lad)" from the sixth to the seventh scene, following the amateur propaganda concert — is based on the version by Sergei Sapozhnikov, who himself used the original version of the story kept in the family archives of Victor Smirnov.

Dynamic, tempo and other indications not found in the autographs and manuscripts of the orchestral score have been taken from the piano score and, conversely, those changes have been made in the piano score which were necessary to bring it into correspondence with the orchestral score. In particular this concerns stage directions and also textual statements heard over the radio in the pieces "P.T." and "The Mime Dance of the Charladies (Tidying Up the Workshop)". Neither Shostakovich's orchestral score nor his piano score contain the text of the radio announcements for the second of these two pieces, which should be heard in bars 134-135 and in bar 136. We offer here texts corresponding to the character of the preceding radio announcements, to the slogans written on the banners used in the stage decor for the premiere,[3] and to the general sense of the given scene and the ballet as a whole. In bars 134-135: "Everyone into the battle against Sabotage!" In bars 136—137: "Long live the union of art and labour!"

Most of the textual statements are manifestly not long enough for the corresponding pauses which, therefore, should be reduced during the actual performance.

A number of the *attacca* indications at the end of the musical pieces clearly relate to the choreography rather than the music, and warn against excessively long breaks between the pieces.

The composer's piano score, which is extremely economical, has been expanded in various places in order to ensure fuller correspondence to the text of the orchestral score. This work has been done by Konstantin Titarenko.

Numerous minor inaccuracies in the musical text, slips of the pen, omissions of accidentals, etc., have been corrected without indication. Full versions of abbreviations are also given without indication.

Manashir IAKUBOV

---

[1] *Bolt: Balet v 3-kh deistviyakh./V pomoshch zritelyu* (*The Bolt*: A Ballet in Three Acts (To Assist the Spectator)), [Leningrad,] 1931.

[2] *D.D. Shostakovich: Notograficheskiy i bibliograficheskiy spravochnik* (Dmitri Shostakovich: A Notational and Bibliographic Reference Book). Compiled by Yefim Sadovnikov. 2nd revised and expanded edition, Moscow, 1965, pp. 30-34.

[3] "More coal, oil and metal!", "Long live the union of the workers and the Red Army!". See photograph of the performance at the Iconography Department of the State Central Theatric Library of Russia.

Содержание

Краткое содержание балета "Болт" 5
1. Увертюра 11

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Картина первая

2. Гимнастика 19
3. Уход на работу 22
4. Сцена Лёньки Гульбы (На работу с попойки) 23

Картина вторая

5. Пантомима установки машин 25
6. Пантомима главного инженера, техников и рабочих 28
7. Выход Козелкова 31
8. Мимический танец уборщиц (Уборка цеха) 32
9. Сцена наполнения цеха 37
10. Вредители (Интермедия) 41
11. Бюрократ 45
12. Кузнец 49
13. Выход комсомольцев и танец пионеров 52
14. Пуск цеха (Танец машин—I) 60

Картина третья

15. Мимический танец хулигана (Попойка) 68
16. Пантомима хулиганов и рабочих (Возмущение рабочих) 75

Картина четвертая

17. Работа цеха (Танец машин—II) 82

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Картина пятая

18. Вступление. Сцена пономаря, парнишки, салопницы, попа и пионеров 90
19. Пантомима и танец попа 94
20. Выход богомольцев 99
21. Танец комсомольцев 101
22. Танец Козелкова 121
23. Танец салопниц 123
24. Танец парнишки 126
25. Танец комсомольцев, танец пономаря и сцена богомольцев 129
26. Танец хулиганов 140
27. Пантомима хулиганов и сцена Лёньки с попом 145
28. Пантомима Козелкова и Бориса с Ольгой 148
29. Танец Козелкова с приятелями 155

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Картина шестая

30. Антракт 160
31. Уход с работы 163
32. Сцена с болтом 165

Картина седьмая

33. Марш 183
34. Конференция по морскому разоружению 185
35. Танец Барышни-эстетки 190
36. Соглашатель 194
37. Танец текстильщиц 198
38. Танец Ломового 208
39. Танец Колониальной рабыни 211
40. Танец комсомольцев и комсомолок 215
41. Разоблачение провокации (Рассказ парнишки) 220
42. Танцы Красной Армии 225
43. Общий танец и Апофеоз 255

Манашир Якубов. "Болт" — неизвестный балет Д. Д. Шостаковича 261

Комментарии 277

Contents

Synopsis of the ballet *The Bolt* 7
1. Overture 11

ACT I

Scene I

2. P.T. 19
3. Leaving for Work 22
4. Lyonka Tippler (Off to Work after a Drinking Bout) 23

Scene II

5. The Mime of the Installation of the Machines 25
6. The Mime of the Chief Engineer, Technicians and Workers 28
7. The Entry of Kozelkov 31
8. The Mime Dance of the Charladies (Tidying Up the Workshop) 32
9. The Workers Arrive 37
10. The Saboteurs (Intermezzo) 41
11. The Bureaucrat 45
12. The Blacksmith 49
13. The Entry of the Komsomol Members, and Dance of the Young Pioneers 52
14. Commissioning of the Workshop (First Dance of the Machines) 60

Scene III

15. The Hooligan's Mime Dance (Carousing) 68
16. The Mime Dance of the Hooligans and Workers (The Workers' Indignation) 75

Scene IV

17. The Workshop in Operation (Second Dance of the Machines) 82

ACT II

Scene V

18. Introduction. The Scene with the Sacristan, Young Lad, Beggar Women, Priest and Young Pioneers 90
19. The Mime and Dance of the Priest 94
20. The Entry of the Parishioners 99
21. The Dance of the Komsomol Members 101
22. The Dance of Kozelkov 121
23. The Dance of the Beggar Women 123
24. The Dance of the Young Lad 126
25. The Dance of the Komsomol Members, the Dance of the Sacristan, and the Scene with the Parishioners 129
26. The Dance of the Hooligans 140

27. The Mime of the Hooligans and the Scene with Lyonka and the Priest 145
28. The Mime of Kozelkov, Boris and Olga 148
29. The Dance of Kozelkov and His Friends 155

ACT III

Scene VI

30. Entr'acte 160
31. The End of the Working Day 163
32. The Scene with the Bolt 165

Scene VII

33. The March 183
34. The Naval Disarmament Conference 185
35. The Dance of the Lady Aesthete 190
36. The Yes-Man 194
37. The Dance of the Mill Girls 198
38. The Dance of the Drayman 208
39. The Dance of the Colonial Slave Girl 211
40. The Dance of the Komsomol Members 215
41. The Conspiracy Exposed (The Tale of the Young Lad) 220
42. Red Army Dances 225
43. Concluding Dance and Apotheosis

Manashir Iakubov. "*The Bolt*: An Unknown Ballet by Dmitri Shostakovich" 269

Commentary 278

◆

Нотное издание

ДМИТРИЙ ДМИТРИЕВИЧ ШОСТАКОВИЧ

БОЛТ

Балет в трех действиях, семи картинах
Либретто *Виктора Смирнова*
Переложение для фортепиано автора
Общая редакция, пояснительная статья
и комментарии *Манашира Якубова*
Перевод *Синтии Карлайль*

Редакторы К. Титоренко, К. Кондахчан
Лит. редактор И. Шостакович
Редактор английского текста С. Герасименко
Художник Л. Збарский. Техн. редактор Л. Мотина

Л. Р. № 062311 от 26. 02. 93 г.

Сдано в пр-во 1. 08. 95. Подп. в печать 26. 03. 96. Форм. бум. 60×92 1/8. Бумага офсетная № 1.
Гарнитура журн-рубл. и таймс. Печать офсетная. Печ. л. 35,5. Усл. л. 35,5. Уч.-изд. л. 34,5.
Тираж 1000 экз. Изд. № 3. Цена договорная.

Издательство "DSCH". 103009, Москва, Брюсов пер., д. 8/10-2-23

Типография МП "Информсвязьиздат". 105855 Москва, ул. Авиамоторная, д. 8

В 1993 г. приступило к работе издательство "ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ" ("DSCH"), которому принадлежат исключительные права на издание и прокат оркестровых материалов всех сочинений Дмитрия Дмитриевича Шостаковича на территории СНГ, а также Польши, Чехии, Словакии, Венгрии, Румынии, Болгарии, государств на территории бывшей Югославии и стран Балтии. Цель издателей — сделать доступными музыкантам и любителям музыки Шостаковича все его сочинения.

Вышли в свет и готовятся к печати следующие издания:

"Золотой век". Op. 22. Балет. Клавир. Первое издание. Текст на русском и английском языках.

"Болт". Op. 27. Балет. Клавир. Первое издание. Текст на русском и английском языках.

"Светлый ручей". Op. 39. Балет. Клавир. Первое издание. Текст на русском и английском языках.

"Антиформалистический раек". Для четырех басов, смешанного хора в сопровождении фортепиано и чтеца ("От издательства"). Слова автора. Текст на русском языке.

"Сказка о глупом мышонке". Op. 56. Для солистов и смешанного хора в сопровождении фортепиано. Слова С. Маршака. Текст на русском и английском языках.

Письма к другу. Дмитрий Шостакович — Иссаку Гликману. Текст на русском языке. Издано совместно с издательством "Композитор" (Санкт-Петербург).

Издательство имеет в своем прокате следующие оркестровые материалы:

"Золотой век". Op. 22. Балет. Партитура и голоса.

"Болт". Op. 27. Балет. Партитура и голоса.

"Светлый ручей". Op. 39. Балет. Партитуре и голоса.

"Антиформалистический раек". Для четырех басов, смешанного хора, камерного оркестра и чтеца ("От издательства"). Слова автора. Инструментовка Б. Тищенко. Партитура и голоса. Текст на русском языке.

"Сказка о глупом мышонке". Op. 56. Для солистов и симфонического оркестра. Слова С. Маршака. Партитура и голоса. Текст на русском и английском языках.

"Леди Макбет Мценского уезда". Op. 29. Опера по Н. Лескову. Первая редакция. Партитура и голоса. Текст на русском языке.

"Катерина Измайлова". Д. Шостакович — В. Баснер. Симфония для большого симфонического оркестра. Партитура и голоса.

"Нос". Op. 15. Опера по Н. Гоголю. Партитура и голоса. Текст на русском языке.

"Одна". Op. 26. Музыка к кинофильму. Партитура и голоса.

"Условно убитый". Op. 31. Музыка к спектаклю Ленинградского мюзик-холла. Инструментовка Дж. Мак-Берни. Партитура и голоса.

Квартет № 3. Op. 73a. Инструментовка для камерного оркестра Р. Баршая. Партитура и голоса.

Квартет № 4. Op. 83a. Инструментовка для камерного оркестра Р. Баршая. Партитура и голоса.

Квартет № 8. ("Камерная симфония"). Op. 110a. Инструментовка для камерного оркестра Р. Баршая. Партитура и голоса.

Квартет № 10. Op. 118a. Инструментовка для камерного оркестра Р. Баршая. Партитура и голоса.

The publishing firm "DMITRI SHOSTAKOVICH (DSCH)" was founded in 1993. It has exclusive rights to the publication and hire of the scores and instrumental parts of all the works of Dmitri Shostakovich in the CIS countries, and also in Poland, the Czech Republic, Slovakia, Hungary, Romania, Bulgaria, the states of the former Yugoslavia, Lithuania, Latvia, and Estonia. The aim of the publishing firm is to make all the works of Shostakovich accessible to musicians and music-lovers.

Previous and forthcoming publications:

The Golden Age. Op. 22. A ballet. Piano score. First publication. Text in Russian and English.

The Bolt. Op. 27. A ballet. Piano score. First publication. Text in Russian and English.

The Bright Rivulet. Op. 39. A ballet. Piano score. First publication. Text in Russian and English.

An Anti-Formalist Rayok for four basses and mixed choir accompanied by piano and narrator ("From the Publishers"). Words by the author. Text in Russian.

The Story of a Silly Baby Mouse for soloists and mixed choir with piano accompaniment. Op. 56. Words by Samuil Marshak. Text in Russian and English.

The Publishers have the following materials available for hire:

The Golden Age. Op. 22. A ballet. Score and instrumental parts.

The Bolt. Op. 27. A ballet. Score and instrumental parts.

The Bright Rivulet. Op. 39. A ballet. Score and instrumental parts.

An Anti-Formalist Rayok for four basses, mixed choir and chamber orchestra. Words by the author, orchestration by Boris Tishchenko. Score and instrumental parts.

The Story of a Silly Baby Mouse for soloists, mixed choir and symphony orchestra. Op. 56. Words by Samuil Marshak. Score and instrumental parts.

Lady Macbeth of the Mtsensk District. Op. 29. An opera based on a story by Nikolai Leskov. First Edition. Score and instrumental parts. Text in Russian.

Katerina Izmailova. By Dmitri Shostakovich and Veniamin Basner. A symphony for a large symphony orchestra. Score and instrumental parts.

The Nose. Op. 15. An opera based on a story by Nikolai Gogol. Score and instrumental parts. Text in Russian.

Alone. Op. 26. Film score. Score and instrumental parts.

Supposedly Killed. Op. 31. Score to a play staged by the Leningrad Music-Hall. Orchestration by Gerard McBurney. Score and instrumental parts.

Quartet No. 3. Op. 73-a. Instrumentation for chamber orchestra by Rudolf Barshai. Score and instrumental parts.

Quartet No. 4. Op. 83-a. Instrumentation for chamber orchestra by Rudolf Barshai. Score and instrumental parts.

Quartet No. 8 (*A Chamber Symphony*). Op. 110-a. Instrumentation for chamber orchestra by Rudolf Barshai. Score and instrumental parts.

Quartet No. 10. Op. 118-a. Instrumentation for chamber orchestra by Rudolf Barshai. Score and instrumental parts.